في نقد الشعر

الكلمة والمجهر

الطبعـة الأولى
١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

© دار الشروق
أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصري - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. أحمد درويش

في نقد الشعر
الكلمة والمجهر

دار الشروق

إهـــداء

إلى ابنتىّ وابنى

رشـــا وهشـــام وغادة

وقد سلكوا طريق « الدراسات العلمية » وأحبوه

هل ترانا نسير فى طريقين مختلفين

أم فى طريق واحد ذى شعبتين ؟ !



المقـدمـة

"الكلمة والمجهر"

« الكلمة والمجهر» عنوان يحاول أن يعبر عن الروح العامة التى تطمح هذه الدراسات فى أن تنضم إليها ، وهى روح الاستفادة من موضوعية الدراسات العلمية فى الاقتراب من النصوص الأدبية ، دون التخلى عن قدر ضرورى من الذاتية ، لا تستطيع الدراسات الإنسانية ، والأدبية خاصة ، الاستغناء عنه ، وهى تكتسب مذاقها المتميز، وتؤثر به فى وجدان متلقيها . وليست هذه النزعة بالجديدة فى دراسات النقد الأدبى ، فى أدبنا أو فى الآداب الأخرى ، وهناك محاولات عالمية شهيرة فى هذا الاتجاه فى القرن التاسع عشر تمت الإشارة إليها فى بعض فصول هذه الدراسة ، ومحاولات عربية رسخت أقدام بعضها منذ أكثر من نصف قرن ، ومازال البعض الأخر ، يجرب أدواته ويختبر أسلحته .

إن « الكلمة» فى مثل هذه الروح النقدية ينظر إليها من خلال « المجهر» لا كتناه أسرارها والوقوف على جانب من خصائصها الدقيقة ، ومحاولة تبين خيوط شبكة العلاقات بها ، والتعرف على بعض قوانينها تعرفا يمكن أن يساعد على إضاءة النص موضوع الدراسة ، بل ويمكن من خلال انضمام محاولات أخرى إليه ، أن يطمح إلى إضاءة ملامح جنس أدبى ، أو التعرف على جوانب من أسرار تطوراته الماضية والآنية ، بل واستشراف بعض خطواته المستقبلية المحتملة .

ومعنى ذلك كله أن يتقدم الناقد صوب العمل الأدبى ، وهو على استعداد لأن يبذل جهدا موازيا ، لا جهدا تابعا ، فليس هناك استسلام منذ البدء ومطالبة بالشرح والتأويل والتعليل لنص أدبى فرغ الأديب من « ولادته» وأصبح على الناقد أن يقوم بدور « القابلة» ويحرر شهادة الميلاد ، وليس هناك بالطبع ما يقابل ذلك من تعسف فى مواجهة النص ، وبحث عن المزالق والأخطاء ، أو محاولة إعادة تشكيل نص يصعب أن يكتب مرتين ، من خلال قلمين مختلفين ، وإنما هناك هدف من وراء التأمل فى النص ، أحسن القدماء التعبير عنه حين سموا الناقد « صيرفيا» وجعلوا من مهمته اختبار جوهر المعادن النفيسة الذى قد يتشابه ألوان الجيد والردئ منها ، وقد يختلط رنين الصحيح بالزائف على من لا خبرة له ، لكن الصيرفى العارف بنسب التراكيب الصحيحة للمعدن النفيس ، والمدرب من خلال

ممارسة طويلة ، يستطيع وحده أن يقيس درجات الجودة فى العملات الرائجة ، وقد لا تكون من مهمة الصيرفى حبس الدرهم الزائف لإعادة صياغته ، كما لا يعيد الناقد تشكيل النص ليصبح مقبولا ، ولكن مهمة كليهما تحديد « القيمة » وتوضيح العناصر أمام المتلقى .

إن صاحب « المجهر » أيضاً يرى العناصر الدقيقة ، ويستطيع أن يحدد على أساس منها مدى صلابة البناء الداخلى ، ومع أن أداة « المجهر » قد تكون متاحة فى كثير من المعامل والمختبرات ، فإنه ليس بقدرة كل ناظر من خلالها أن يكتشف العناصر ، وأن يؤول ما اكتشف ، وأن يخرج بنتائج مما رأى وكما أن حسن استخدام « المجهر » استخداما علميا ، يقتضى الإلمام بقدر لابد منه من معارف مختلفة ، ويقتضى دربة ومرانا على الاستخدام ، فإن الناقد الذى يتناول الكلمة يحتاج أيضاً إلى زاد ضرورى فى مجال المعرفة الخاصة بمجال الكلمة والتمرس على التعامل معها .

وإذا كانت عناصر المادة المطروحة يمكن أن توصف على مستويات متعددة بعضها لايتجاوز السطح ، وبعضها الآخر ينفذ إلى العمق ، فإن وصف « الكلمة » أيضاً ، يمكن أن يأخذ المستويات ذاتها ؛ إن مجموعة من أنابيب الاختبار تملأ صالة معمل للتحاليل ، يمكن أن توصف من قبل حارس المعمل بأنها « عشرون أنبوبة ، خمس منها كبيرة تملؤها سوائل حمراء ، وبقية الأنابيب صغيرة ، وبها سوائل زرقاء وصفراء » ويمكن أن يضيف إلى ذلك السعة ، ونوع الزجاج وشكل القاعدة والغطاء . . . إلخ لكنه فى كل ذلك ، يقدم مستوى من الوصف ، يختلف عما يقدمه الكيميائى الذى ينظر فى الأنابيب ذاتها فيتحدث عن العناصر واتحادها ودرجاتها وإمكانيات التغير مع إضافة عناصر أخرى والمخاطر الكامنة أو الفوائد المحتملة وراء كل احتمال . وهذا القدر من المعرفة ، يحتاج الناظر « فى الكلمة » قراءة وتحليلا ، إلى قدر مواز له فى مجال معرفته الموضوعية . على أن النزعة التى تحاول الاستفادة من روح العلم إذا كانت ، تتطلب التسلح بكثير من الأدوات العلمية فى مواجهة النص ، فإن الإسراف فى الاستعانة بهذه الأدوات ، يشكل فى بعض الأحايين خطرا على الروح « الأدبية » لدراسة النص ، وقد تكون بعض التطبيقات الأسلوبية المسرفة ، أوضح نموذج على ذلك ، حيث يتم الاستقصاء الشكلى ويصاغ فى شكل الجداول والرسوم البيانية وتغيب نزعة الربط مع الروح الأدبية للنص وتغيب أيضاً النزعة الذاتية ، وهى ضرورية فى تأويل معطيات المعرفة المجردة .

ولقد يتمثل هذا القدر الذاتى من بعض جوانبه فيما كان يسميه الناقد جونكور « أنف كلب الصيد » الذى لابد للناقد الحق أن يتمتع به والذى كان بعض خصوم مؤرخ الأدب الكبير هيبوليت تين يتهمونه بالحرمان منه عندما يقول أحدهم « اسمح لى ياسيدى أن أقارن

هيبوليت تين بكلب من كلاب الصيد ، كان عندى ، كان يعدو، ويتوقف ويمسك ويفعل كل ما يطلب من كلب الصيد بطريقة رائعـة . فقط لم يكن له أنف ، ووجدتنى مضطرا لأن أبيعه .

والناقد الأدبى الذى يتقدم إلى النص دون « أنف» قـد يصدر عليه قارئه حكما قـريبا مما أشار إليه « جونكور» ، وقد تصبح كثرة الأسلحة العلمية التى يتدرع بها ثقلا عليه ، بدلا من أن تكون عونا له ، وقد يتحول إلى خادم لها عوضا من تسخيرها لإضاءة النص وارتياد آفاقه .

ومن ثـم فإن قـدرا كبيرا من التـوازن ينبغى أن يتـم فى نفس النـاقد وهـو يواجـه العمل الأدبى ، حتى يكون جهده موازيا ، وليس جهدا تابعا ، أو جهدا ضائعا .

هل يمكــن لهذه المحاولة فى قراءة جـوانب من الشعـر العربى القديـم والحديث ، بهذه الروح ، أن تقدم إسهاما متواضعا فى مجال محاولة فهم هذا الجنس الأدبى العريق؟

ذلك ما يمكن أن تجيب عنه قراءة الصفحات التالية وعلى الله قصد السبيل ، ،

د. محمد درويش

«المهندسين» فى ٢٦ سبتمبر ١٩٩٣

الفصل الأول
درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية فى إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، فى محاولة للوقوف على سمات التطور الذى لحق بمسيرة الأدب العربى خلال القرن الذى نستشرف الآن نهايته، والذى يعد دون شك من أغنى القرون فى مسيرة هذا الأدب حيث صبت خلاله مياه كثيرة فى القنوات، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه، وتشبث فريق بها، وتردد آخرون إزاءها، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة فى الزمن الآنى أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبى تنظيرا وإبداعا.

ولاشك أن نظرية الشعر التى كانت من أكثر النظريات التى حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا ـ على الأقل فى النصف الأول من هذا القرن ـ ماتزال تشهد مزيدا من هذا النشاط، وتشهد فى إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها، وتغمض هذه الصلة أو تختفى فى حلقات أخرى، بما يعود أثره على ملامح النظرية التى يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معا.

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التى تعين على الوصول إلى الهدف الذى أشرنا إليه من خلال محاولة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استقرت فى الأذهان وكادت أن تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربى الحديث، مع أنها فى حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة.

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة فى هذا الإطار، لأنه إنتاج غنى على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدى ـ يكاد يصل إلى حد النظرية فى مجال الشعر خاصة ـ طرحه صاحبه فى مجال الكتابة النثرية، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى، أو تأصيلا لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج فى ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والإبداع التطبيقى، ثم إنه إنتاج كان ومايزال مثيرا للنقاش سواء فى حياة صاحبه التى اتسمت

بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا، وانتعاش الآراء المتقابلة فى مناخ اعتبر موجة مد واعدة فى تاريخ الفكر العربى المعاصر، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد .

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التى دارت حول شعر العقاد خاصة ، أنها مناقشات لم تخل فى كثير من الأحايين من آثار الانتصار له أو عليه ، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة « الحكم» على كفة « التحليل» وهما خطوتان فى النقد الأدبى يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتى التحليل أولا ويتبعه الحكم ، إذا جاء ، فى صوت يشف أكثر مما يصرح .

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعرا يمثل قمة التجديد ، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذى تم فى الثلث الأول من هذا القرن[1] على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد « من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم فى فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر»[2] ويرى غيرهم أنه رغم محاربته لمدرسة شوقى ظل يدور فى إطارها فى النهاية[3] .

بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة « ترجمة شيطان» فتضعها بعض الآراء النقدية فى صدارة الإنتاج الشعرى العربى فى أوائل القرن [4] على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديف صيغ فى لغة جافة غامضة[5] .

ونحن لانريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء ، فقد جاءت فى سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية فى النقد العربى الحديث ، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعرى عند العقاد ، وهو «شعر الغزل » بحسبانه واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد ، ونعيد قراءة الملامح العامة فى إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم .

كانت تجربة العقاد الشعرية فى مجملها حرية بأن تثير كثيرا من التساؤلات لأنها بدت

---

(١) أحمد . ع حجازى . أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ٧/ ١٢/ ١٩٨٨م .
(٢) د . محمد مندور. الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى، ص ٧٦ .
(٣) د . حمدى السكوت. أعلام الأدب المعاصر فى مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية ـ عباس محمود العقاد ـ المجلد الأول ص ٧٩ مركز الكتاب المصرى . ط أولى ١٩٨٣م .
(٤) د . زكى نجيب محمود : مع الشعراء ص ٢٢ ، بيروت سنة ١٩٧٨م .
(٥) د . محمد مندور: المرجع السابق ص ٨١ .

«جديدة» أيا كان معنى الجدة ، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة ـ من خلال النظر أو التطبيق ــ مالم يكن يطرح من قبل ، أو ما كان يطرح على استحياء ، وربما كان السؤال الرئيسى الذى طرحته ، هو نفس السؤال الذى شغل به شعراء ونقاد أوربا فى القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة ، وتحسست ألوان الإبداع الفنى والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة « الفائدة» لا على طريقة أفلاطون فى الجمهورية فى السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس فى جمهوريته . وهو السؤال الذى أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع ، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسى لوتر يامون الذى تساءل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠ : «لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم ، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟[١]» وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسى رولاند دى رينفيل فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن بأنه مازال سؤالا واردا ، وتساءل بدوره : « هل يعنى هذا أن الشعر ليس إلا نشاطا . مجانيا» . تحلى به الأنشطة الأخرى ، دون أن يكون له حق القدرة فى أن يطمح فى إضافة شىء ، وهل ينبغى أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية ، لايستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة؟ » ويضيف قائلا : إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك ، نحتفظ بها نحن عادة لكى نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا ، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها ، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيه ، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها[٢] .

ولعل الفارق الرئيسى بين هدف سؤال أفلاطون ، وسؤال لوتر يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش « الفائدة» ، بينما حاول الثانى أن يدفع بهم إلى قلب « المعرفة» .

هذه القضية العامة التى شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى زادها توهجا ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعى تقترب بالعمل الأدبى من روح العلم ، وزادتها تطلعا اكتشافات مذهلة فى فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة ، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ ــ ١٨٦٩) وهيبوليت

---

(١) Voir: Rolland de Renevill, L Exprience Potique p.9, paris, 1959.

(٢) Ibid, p. 10.

تين (١٨٢٨ ـ ١٨٦٣) وبرونتيير (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) [١] ولاشك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصداؤها بين الآداب الفرنسية والإنجليزية والألمانية وتشكل فى مجملها ما يمكن أن يسمى « روح الأدب فى أوربا» فى القرن التاسع عشر، وهى الروح التى استفاد منها العقاد القارئ النهم للثقافة الأوربية فى شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أعلام الفكر الأوبى الذين اهتم بهم العقاد فى مقالاته المبكرة، والتى جمعت فى كتب لاحقة، ففى كتاب « ساعات بين الكتب» الذى نشر فى القاهرة فى جزأين سنة ١٩٢٩، سنة ١٩٤٥ والذى كانت مقالاته قد بدأ نشرها فى صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦ [٢]، فى هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبع وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناتول فرانس، وشكسبير، ووردزورت واينشتين وبتهوفن وبرناردشو، وبودلير، وليورناد دافنشى. . . إلخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم فى هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها فى شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه [٣]، وإنما كانت تتشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى فى التراث العربى كانت بدورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التى تجعل هذه القراءات تئول إليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقا لعبارات العقاد المشهورة فى التشبيه الشعرى فى الديوان [٤].

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظرى فى الشعر قدمه فى مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه، وحظى هذا التصور باهتمام كبير، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا فى أقل الحدود التى تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولاشك أن أشهر دعائم النظرية، وهو فى الوقت نفسه أكثرها التصاقا بما نحن بصدده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر، لاتتشابه مع غيرها من ذوات الشعراء لمجرد تشابه النتاج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد

---

(١) S.Leun: Litterature generales PP.29 et Suivantes, paris 1968.

لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ـ ص ٥٣ وما بعدها، الطبعة الثالثة، دار النهضة مصر، وانظر كذلك:

كتابنا: الأدب المقارن ـ النظرية والتطبيق ـ الطبعة الثانية ـ دار الثقافة العربية، القاهرة سنة ١٩٩٢.

(٢) د. حمدى السكوت. . المرجع السابق، ص ٤١، ١٧٧.

(٣) انظر. . د. عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء ما بعد الديوان الجزء الثانى ص ١٨ ومابعدها، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩م.

(٤) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان فى النقد والأدب ص ٥٣٤ (المجموعة الكاملة ـ المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٨٣م.

على شعراء عصره فى مصر، أنه لا يرى بينهم « تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين . . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة أو لكل منهم شاعرية مميزة»[١] .

وهو يحدد فى موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم : « إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية ، فإن نشوء الشاعر الحرّ فى التعبير عن ذات نفسه ، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة ، ففى بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان فى هذه الفترة وإذ تراهم فى روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير . حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالا عن الجماعة . . فيتفاوت الشعراء فى الأذواق والموضوعات وطرائق التناول والإحساس بالطبيعة والحياة ، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف من سائر المرايا فى التصورير والتلوين»[٢] .

ولاشك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا فى نظرية العقاد الشعرية كلها سواء فى كتاباته النقدية ، أو فى دراساته التطبيقية على شعراء آخرين ، أو فى إبداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا» يرسم شعره صورة لعالمه الخاص ، فى مقابل نموذج الشاعر «الغيرى» الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل فى هذا العصر، وهو النموذج الذى كان هدفا مباشرا لحملات العقاد النقدية فى فترة ممتدة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص» للشعر، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوروبيين من دعاة الروح الجديدة فى الأدب ، إلى أن يساعد الشعر فى اكتشافات الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم فى هذا المجال ، وأن يساعد ، من بعض

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ، مقال الشعر فى مصر، ص ١١٤ ، بيروت، سنة ١٩٦٨ .

(٢) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٦ ، كتاب الهلال ، يناير ١٩٧٢م.

الزوايا، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية، قد شغلت بها أوربا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا ـ كليا أو جزئيا ـ إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردذورث[1] أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات « فرانسيس بالجريف» من الشعر الإنجليزى والتى سماها «الكنز الذهبى» وكانت « مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى، ولم يفسح فيها جامعها مجالا للشعر الموضوعى» [2] وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات فى الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التى عرفها ديوان الشعر العربى قبله أو عرفها معاصروه، وكان من الطبيعى أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعى، أو الوطنى بالمعنى المباشر، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى فى دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظرى مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيبا وإنما العيب فى التقليد[3]) وكان من الطبيعى فى مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكاناً بارزاً، وأن يكون شيوعها عند الشعراء الآخرين دليلا على اقتناعهم بالمذهب الجديد، وتقليدهم له، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة، فسوف تظل واحدة من النقاط التى يقبلها الاتجاه القديم، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث، ولكن مع بعض الفوارق التى تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة، ودور اللغة « الجميلة» الرئيسى أو الثانوى، ثم دور العناصر النفسية الأخرى، كالفكر، والشعور الحال أو المستحضر، ودور عناصر الجمال الثابتة فى الكون مثل عناصر الطبيعة، وعناصر الطير وعناصر الحيوان، والخمر، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ماندعوه « بالعناصر الأولى » فى محاولة خلق « قصيدة غزلية ناجحة»، عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها، «وقصيدة دون ذلك» عندما يحدث خلل فى عملية المزج الحيوية تلك فى نفس الشاعر أو على قلمه، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا فى القصيدة الغزلية.

---

(١) انظر: د . محمود الربيعى، فى نقد الشعر ، ص ٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠ .

(٢) د . محمد مندور، المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٣) بلغت قصائد التقدير والتأبين فى « بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد فى مقدمة الديوان إلى أن « الشاعر العصرى يعاب على مديحه إن كان يثنى على الممدوح بما ليس فيه . . لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق فى الإعراب عن الإحساس بعظمته فهو أحد المجددين» . انظر : خمسة دواوين للعقاد، ص ١٩٤ ، الهيئة العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣ .

ولنسجل أولا أن العقاد واحـد من « فحول» شعراء الغزل فى الأدب العربـى ، إذا أخذنا بالمقيـاس الكمى وحده ، وهـو مقياس قـد تكون أرقامـه الإحصائية مفـاجأة لمن يـأخذون بالفكرة الشـائعة عن جفوة العقاد ، وصـلابته ، وخشونته فى الحوار ، وعـدائه للمرأة ، وهى كلها أفكـار شاعت على الأقـل لدى المثقف العـام ، وتسربت فى بعض الأحـايين إلى أقلام بعض المتخصصين ، وأثرت دون شك على اتجاه القارئ العادى البـاحث عن المتعة من وراء قراءة فى قصيدة غزليـة فى نتاج الشعراء العرب المحدثين ، فلاشـك أن بصر هذا القارئ إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه [١] فقد يبحث عن صالح جودت ، وأحمد رامى ، أو إبـراهيم ناجى ، أو على محمـود طه ، أو الهمشرى ، أو الصيرفى ، وقد يصعـد إلى خليل مطران أو أحمد شوقـى ، وقد تروقـه غنائيات جبران وميخائيـل نعيمة وإيليا أبـو ماضى ، لكنه قـد يطلب عند العقاد أشيـاء أخرى « نافعة» فى الفكـر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبـى وحتى فى الشعر، دون أن يمتد طموحه فى الـوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين إنتاجا .

وربما تغيرت الفكـرة الأولى ، بعد إلقـاء نظـرة « كمية» عـابـرة على مجمـل إنتاج العقـاد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه ، فلقـد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية ، صدرت ما بين عـام ١٩١٦ أى عندمـا كان عمـره سبعة وعشرين عـاما حيـث أصدر ديـوان يقظة الصباح ، وعام ١٩٥٠ عنـدما كان عمره واحـدا وستين عاما وأصدر بعـد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التـاريخ ديوانان آخران هما « ديوان من دواويـن» الذى صدر سنة ١٩٥٨ ، وديوان « مابعد البعـد» الذى صدر بعد وفاته ١٩٦٧ ، ولكن الـدواوين التسعة الأولى هى التـى تمثل النتـاج الشعـرى للعقـاد وما ورد فى الـديـوانين التـاليين يعد استكمالا وتـأكيـدا للاتجاهات الواردة فيها .

ويلاحظ أن القصيدة الغـزلية لم تختف من دواوين العقاد فى فترات عمـره المختلفة ، بل إنه فى مقدمة ديوانه « أعاصيرة مغرب» الـذى طبعه فى الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليـزى هاردى الذى كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمـره ويقول العقـاد : « إننى كنـت أرى فى زمن الفتـوة أن الشعور والتعبير لاينتهيـان بانتهاء الشباب ، ومتى بقى الشعور والتعبير فماذا الذى فنى من مادة الغزل والغناء »[١] .

والجدول الإحصائى التالى يمكن أن يقـدم لنا فكرة « كمية» عن درجة شيـوع الغزل عند العقاد .

---

(١) انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة : د . سعد دعبيس : الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر. دار النهضة العربية ـ القاهرة ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٩ .

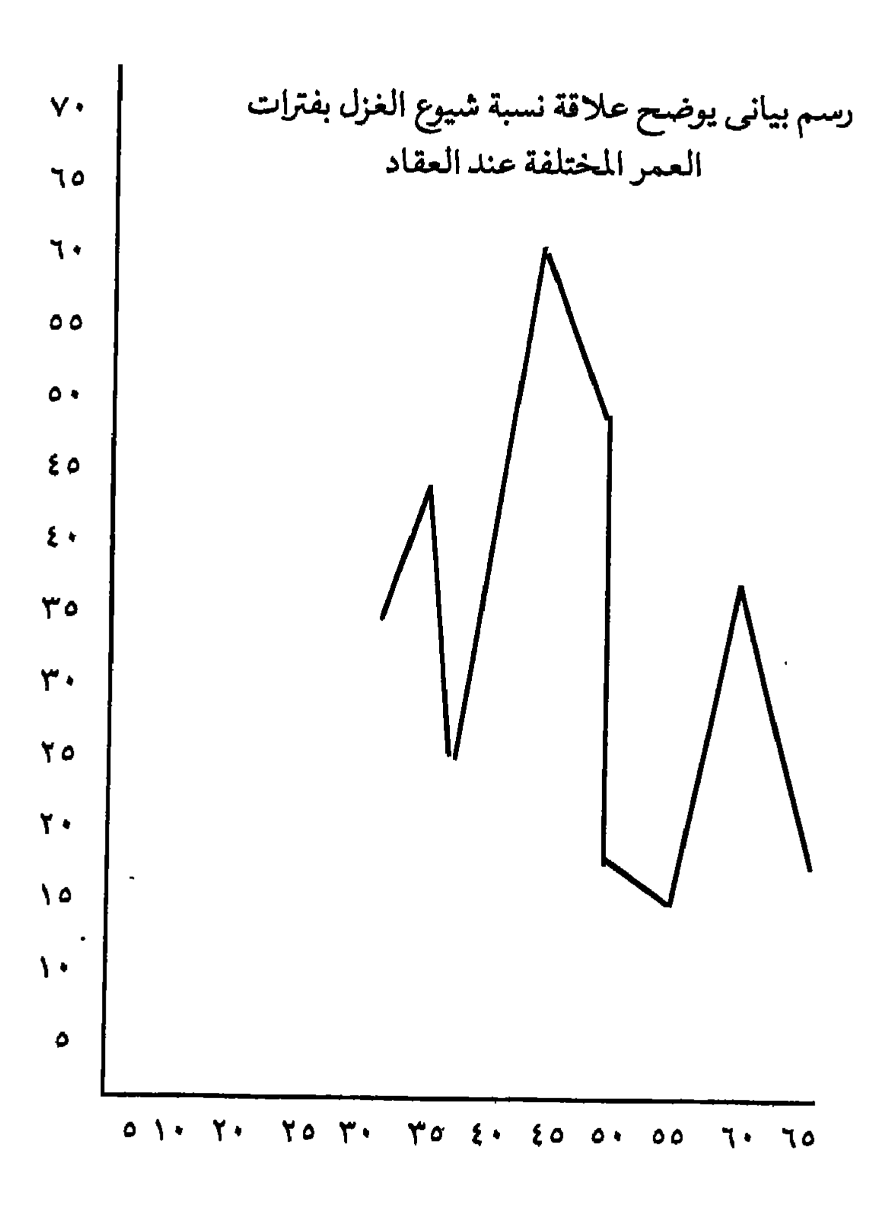
(٢) العقـاد : مقدمـة ديوان أعـاصير مغرب (طبعـت فى خمسـة دواوين للعقـاد) ص ٩١ ، الهيئة المصريـة العامـة للكتاب ، سنة ١٩٧٣ .

نسبة الشعر الغزلى فى دواوين العقاد

الديوان	سنة الطبع	عمر الشاعر	مجمل عددالقصائد	عدد قصائد الغزل	مجمل عدد الأبيات	عددأبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الأبيات	نسبة الفروق
يقظة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧	١٨٥٣	٦١٨	٢٦,٤٢	٣٣,٣٥	٦,٩٣٪
وهج الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤	١٠٠٣	٥٢٠	٥٨,٥٣	٥١,٨٤	-٦,٦٩٪
أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢	١١٥٦	٢٠١	٢٦,٠٨	١٩,٠٣	-٧,٣٥٪
أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠	١١٩٠	٦٢٤	٦٧,٩٦	٢٥,٤٣	-١٥,٥٪
هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠	١٢٤١	٢٩٥	٥٨,٢٥	٢,٧٧	-٤,٤٨٪
وحى الأربعين	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١	١٢٠٧	٢٣٨	٢٤,٦٠	١٩,٧١	-٤,٨٩٪
عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦	١١٣٩	١٤٠	١٧,٠٢	١٢,٢٩	-٤,٧٣٪
أعاصير مغرب	١٩٤٣	٥٣	٩٧	٤٩	١٤٤٥	٥١٠	٥,٥١	٣٥,٢٩	-١٥,٢٢٪
بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩	١٣٧٧	٢٠٤	٢٢,٠٩	١٤,٨١	-٧,٢٨٪
نسبة الغزل فى مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨	١١٦١١	٣٣٥٠	٣٨,٠٣٪	٢٨,٨٥	- ٩,١٨٪

عمر الشاعر

النسبة المئوية للغزل



ويمكن أن نطرح حول هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :

١ ـ تم إجراء الإحصاء أولا بطريقة عد القصائد عامة ، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات ، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقا من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت ، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعودا وهبوطا ، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين ، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل ، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق .

٢ ـ النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعا عنه فى نسبة القصائد ٧٠ , ٤٪ وانخفاضا عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨ , ٤٪) وهى نسبة لاشك فى ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين ، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة ، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى ، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملا دون فراغات بيضاء تذكر، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لا تتداخل فيها قصائد أخرى على قدر من الفراغات البيضاء والرسوم .

٣ ـ اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر، ففى المجلد الأول : ديوان العقاد ، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى ، أما فى المجلد الثانى : خمسة دواوين للعقاد ، والذى ضم بقية الدواوين ، فقد صنفت الدواوين تصنيفا موضوعيا ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة ، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة ، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين « غزل ومناجاة» على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان « فى النفس» وفى بعد الأعاصير تحت « نجوى» وفى عابر سبيل تحت عنوان « ربيعيات» .

٤ ـ تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات ، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن ، على حين تتحقق أدنى نسبة فى « عابر سبيل» حيث تشكل نسبة

القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالى ٢١٪ فقط . ومع ذلك فلا ينبغى استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة ، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولا بقضية فنية أخرى ، هى قضية « الموضوعات اليومية » وإمكانية معالجة الشعر لها ، ومن ثم فينبغى أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالى ٢٢٪ والأبيات حوالى ١٥٪ وهى نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر ، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بها ردى وغزله بعد السبعين ، ورغم تفرقته بين الحب والغزل فى مقدمات دواوينه .

٥ ـ التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق ، تفاوت ذو دلالة ، إذ إنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة ، أو المقطوعة القصيرة ، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة فى الديوان . وهى حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا فى الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة ، فى حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان ، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة فى هذا الديوان على نحو خاص ، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقاد ابن الرومى ، والتى تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى إحصاء القصائد ، قصيدة واحدة .

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر فى دواوين العقاد الأخرى ، وإنما تكررت الظاهرة المقابلة ، والتى تمثلت فى شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة ، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها فى « هدية الكروان » حيث غطت نسبة القصائد ٢٥ , ٥٨٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٧٧ , ٢٣٪ بفارق وصل إلى ٤٨ , ٣٤٪ ، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء فى فترة القمة فى غزليات العقاد ، حيث أتى فى نفس الحلقة الزمنية التى جاء فيها « أشجان الليل » وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم فى التردد الإحصائى ، وسجل « هدية الكروان » الرقم التالى له ، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين ـ مع تبادلهما للمواقع ـ فى قائمة أخرى هى قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة ، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية فى اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد ، والنسبة المئوية لعدد الأبيات ، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ٥٣ , ١٥٪ ، إذا تذكرنا هذا كله ، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل

الرسالة العاطفية المكثفة فى الفترة التى بلغت فيها القدرة الغزلية قمتها ، ومن هنا فإننا كثيراً ما نلتقى فى هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة [1] :

أراك ثـرثـارة فى غير سـابقـة — فهات ما شئت قالا منك أو قيلا
ما أحسن اللغو من ثغر نقبله — إن زاد لغوا لنا زدناه تقبيلا

أو فى مثل قوله :

رجائى بأن ألقاك بدد وحشتى — فكيف إذا أمسيت أنت مؤانسى
أراك فتنجاب الوساوس كلها — وأنت إذا ما غبت كل وساوسى

أو قوله :

إذا ساءت الدنيا ففى الحب مهرب — وتحسن دنيا من أحاط به الحب
فبالحب تدرى الحسن والقبح عندها — وفى الحب علم لا تعلمه الكتب

٦ ـ حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الإحصائى الكمى ، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء إليه أحيانا ، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعى فى القصائد الغزلية ، وما يتبعه من أثارة « العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى فى البحث غير النقد الأدبى الخالص ، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين [2] .

إذا كان هذا الاستعراض الكمى قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل فى كل مراحل حياته ، وهى نتيجة تؤكد فى ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو «الذاتية» وهى دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل ، فأى نوع من الشعر الغزلى ينسجه العقاد ، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التى أشرنا إليها من قبل؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة ، تشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة فى إجراء الاستقراء التام للظاهرة ، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص ، وتنطلق منه لكى تعمم نتائجه ، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين

---

(١) انظر خمسة دواوين للعقاد ، ص ٤٤ ، ٥١ ، ٥٦ .

(٢) انظر ، غرام الأدباء ، لعباس خضر ، وانظر كذلك الغزل فى الشعر العربى الحديث للدكتور سعد دعبيس ، وفيه إشارات كذلك إلى مقالات لأنيس منصور فى أخبار اليوم حول هذا الجانب .

مشكلة كهذه عندما بدأ فى محاولة استخراج « نظرية للخصائص العليا للغة الشعر» فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين « هوميرو» و«مالا رميه» فى العصرين الأغريقى والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال « يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا ، مثل « الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر ممثلا فى هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالا رميه وأبو للونير، بل إنه يمكن للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه ، ديوان « أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذى يسمى القراءة الشعرية ، وإذا كانت هناك نظرية تضع فى الاعتبار شاعرية ذلك النص ، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة ثم ينتهى الناقد إلى هذه الجملة التى هى محور اهتمامنا فيقول : « بل إننى اعترفت أننى كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعرى واحد ، وفى هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لما لارميه»

والصمت القاحل ، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف نقاوم رغبة كهذه[1] .

وسنقاوم بدورنا الرغبة فى الإيجاز الشديد ونختار بعض النماذج التى تمثل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة ، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابك فيها العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مزيج متحد المذاق .

وربما يحسن أن نلتقى فى البدء بعض النسمات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك ، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل ، يقول العقاد فى ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان : « نبئينى»

يا رجائى وسلوتى وعزائى ... وأليفى إذا اجتوانى الأليف

نبئينى فلست أعلم ماذا ... منك قلبى بحسنه مشغوف

كل حسن أراك أكبر منه ... إن معناك تالد وطريف

لست أهواك للجمال وإن كان ... جميلا ذاك المحيا العفيف

لست أهواك للذكاء وإن كان ... ذكاء يذكى النهى ويشوف

---

(1) Jean Cohen: Le Haut Langage. theore de la Poeticite P.13, paris 1979.

وقد صدرت ترجمتنا للكتاب بعنوان : « اللغة العليا النظرية الشعرية» عن المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٩٦ .

لسـت أهـواك للـدلال وإن كـان	ظـريفـا يصبـو إليـه الظـريـف
لسـت أهـواك للخصـال وإن رف	علينـا منهـن ظـل وريـف
لسـت أهـواك للـرشـاقـة والـرقـة	والأنـس وهـو شتـى صنـوف
أنـا أهـواك أنـت أنـت فـلا شـىء	سـوى أنـت بـالفـؤاد يطيـف
إن حبـا يـا قلـب ليس بمنسيـك	جمال الجميـل حـب ضعيـف

ولاشك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعرى البسيط الخلاب فى هذه المقطوعة، فإذا ما عاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال، فربما وجد نفسه فى حيرة لاتقل عن حيرة المحب فى ذلك النص أمام الجمال الأنثوى الآسر، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطانا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التى تهب من الغابة الغامضة.

موسيقى القصيدة تنتمى إلى بحر الخفيف، وهو بحر عرف بنغمه الغنائى حتى أطلق عليه « البحر الغنائى» وكثر مجئ القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل فى العصر الحديث ــ مثل أحمد رامى ـ كاد أن يوقف نتاجه الشعرى كله على ذلك البحر، ولايعنى ذلك بالضرورة أن كل ما يجئ على نغم الخفيف يكون له ذاك الإيقاع الآسر، ولكن موسيقى البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها، أما القافية المضمومة، فقد أضافت بعدا آخر، وجعلت الشاطئ الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لا نحس معه ما نحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر، ولا ما نحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج فى فجوات غائرة، وإنما تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة فى سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير، وبما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هنا ذاك الحرف الذى يسميه العروضيون « بالردف» وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هنا تزاوج بين الواو والياء فى الردف، لكن أهمية هذا الحرف تكمن فى أنه يعطى استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة.

غير أن حرف المد الذى أعطى هذه الراحة المنشودة لا يتمثل فى الإرداف فقط وإنما يبثه الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه، ولننظر إلى البيت الأول:

يا رجـائى وسلوتى وعـزائى   وأليفى إذا اجتوانـى الأليف

فسوف نجد فيه وحدة ثمانية حروف من حروف المد تتراوح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعـل البيت غنائيـا بطبعه ، ولا يقف شيـوع هذه الحروف اللينة عنـد البيت الأول وإنما يمتد إلى كـل أبيات المقطوعة فيتراوح عـدد الحروف اللينة فى كل بيـت بين سبعة حروف وأربعـة ، ولايظن أحـد أن طبيعة البحر هـى التى تفرض هـذا الخيار على الشـاعر، فالبحر فى صورته العروضية :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يحتوى للوهلـة الأولى على أربعة من حروف اللين ، لكن هـذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنـة معادلة لها . فحرف المد والحرف السـاكن يتعادلان فى الميزان العـروضى ، وبالمثل فإن أمام الشاعر فى نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول ما يشاء منها إلى حروف لين ، فالبحر إذن فى صورته الخام يعطى أربع عشرة إمكانية للخيار بين حروف اللين والحروف السـاكنة على امتـداد البيـت ، ويترك الخيـار لنفس الشـاعـر لتطـويعها حسـب الموقف . وإذا ما انتقلنا من البناء الموسيقى للمقطوعة إلى بنائها اللغوى لنستشف بعضا من أسراره ، لاحظنـا فى البدايـة وجـود هـذه « الخدعة المحببـة» فى القصيـدة العـربية ، والتـى أصبحت واحـدة من تقاليـدها ، ونعنى بها خـدعة « المراوغـة» بين ظهور الصوت الـواحد «المونولوج» أو الصوتين المتحاورين « الديالوج» وما يمكن أن يضفيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف ، فأين موقع المقطوعة التى معنا من هذين المحورين؟

إن حـرف النداء فى بـداية البيـت الأول ، وفعـل الأمر فى بـدايـة البيت الثـانى يعطيـان إحسـاسا بـوجود « أنثـى» يوجـه إليها النـداء والخطاب وذلـك يدخـل بالقصيـدة فى محور «الديالـوج» وقد نكتشف « المراوغة» فيما بعد ، لكـن علينا أن نتوقف الآن قليـلا ، أمام هذا المحور، وأمام الوسيلتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده فى القصيدة العربية وهما وسيلتا النداء والأمر .

والواقـع أن هاتين الأداتين معروفتـان فى القصيدة العربية منـذ عهد امرئ القيـس ، فقد كانت القصيـدة تبدأ قائلة « قفـا نبك» أو « ياصاحبـى» وهى من ثم تحول صـوت الشاعر المفرد إلى حوار مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكأة فنية لا يلبث الشاعـر أن يتخطاه إلى صوته المفرد ، وبعضهـا يتريث أمام هذه الوسيلـة قليلا حتى يصبح « الآخـر» المنادى أو المرجو، مجرد « خيال ظـل» يتم الانطلاق منـه إلى القصيدة وإنما يتحـول إلى « شخـص من لحم ودم» وإلى كـائن لـه خصـوصيتـه التـى ينبنـى عليهـا محور القصيدة ، وهـذا هو مـا لجأت إليه المقطـوعة التى بين أيـدينا ، فلقـد ألبست هـذا المنادى

مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى وعزاء، وأليف، وهى صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات« العامة» التى يمكن أن تنطلق من « المرسل» دون أن يحس بها « المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . إلخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوبا بين « المرسل» و«والمستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد .

ومع أن هذا « الآخر» يتجسد تجسدا حيا فى مطلع القصيدة، فسوف يختفى بعد ذلك، فلن نسمع فى الواقع إلا صوت الشاعر، وهى لن تنبئه بشىء، ومع ذلك فلن تختفى اختفاء كليا، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة فى مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعرى، التى يهدم من خلالها قانون الخطاب النثرى فى الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف .

ومحور القصيدة الذى تدور حوله هو « الحيرة» وهى نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنثى فى لحظة العشق، لأنها تعادل الانبهار وتساوى تعدد المزايا، ومع أن الحيرة « عدم معرفة»، فإنها ليست « جهلا» أى مع أنها « عدم ضياء » فهى ليست « ظلاما» من أجل هذا، فإن البيتين الثانى والثالث فى المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين، فإذا قال البيت الثانى « لست أعلم» بصيغة النفى والسلب، عاد البيت الثالث لكى يؤكد بصيغة الإيجاب والإطناب ما نفاه سابقه : « كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى إثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعرى فى اللغة : ألا تسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفى نفيا ولا الإثبات إثباتا، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة فى الأبيات الخمسة التالية ، تفتحها جميعا بصيغة نفى موحدة « لست أهواك» وهى تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الإثبات « إننى أهواك» وسوف تستمر صيغة النفى المحيرة حيرة الشاعر نفسه فى التردد لكى تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفيها، لكنها فى الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة فى الحرف « إن» الذى تستخدمه فى الأبيات كلها مسبوقا بحرف الواو وتاليا لجملة النفى، فإذا بهذه المزايا جميعا، تبدو وكأنها « مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت فى كل واحدة منها مفردة شأوا لا يطال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه . فإذا بلغت التساؤلات مداها فإن الصوت « الآخر» لن يجيب ولكن سيبرز الصوت « الأول » مرة أخرى، لكى يزيح كل موجات النفى المتتالية بموجة إثبات واحدة قوية « أنا أهواك أنت» ولكى يكرر العنصر الذى اهتدى إليه هنا، وقاده إلى الإيجاب بعد أن قادته كل العناصر السابقة إلى السلب « أنا أهواك» أنت.«أنت» فلا شىء سوى « أنت» وهو عنصر لا يشفى

من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام فى الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى، تؤكد ضعف المحب وتستكشف فى العنصر اللغوى البسيط « أنت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التى ساقها التحليل مجزأة. ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهى إلى الدفء الإنسانى الموحد والخاص، والذى يجيب وحده على كل التساؤلات.

إن البيت الأخير من المقطوعة، يسوق جملة ما انتهى إليه التأمل فى شكل حكمة أو مبدأ عام، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة ، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ «الحيرة» الذى سيطر عليه، وجعله فى منطقة غائمة بين الضوء والظلمة، لكى يقول «وجدتها»: «إن حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل، فقد بدأ به عد الخصال المميزة: « لست أهواك للجمال، وإن كان جميلا ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة فى ديوان العقاد نجحت فى تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويرا صادقا، واصطنعت لها اللغة المناسبةووسائل « التفكير» الشعرى المناسبة، وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفى لكى تصل إلى الإثبات، وتريك وجه السلب وإذا بها تنتهى إلى الايجاب، وتجعل الذهن يلف معها فى حركة الذهاب والعودة والالتفاف، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية، لأنه ليس المقصود فى الشعر أن « نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف[1] .

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود، تجئ قصائده فى مناخ مغاير، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال، وهذا هو مايمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة « ما الحب»؟ من ديوان أشجان الليل[2] ، يقول العقاد :

ما الحب ؟ ما الحب؟ إلا أنه بدل	من الخلود فما أغلاه من بدل
نزهى به حين يزهى الخالدون بما	نالوه من أبد باق ومن أزل
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا	قالوا لنا حسبكم بالحب من أمل
داموا وقد حسدونا فى سعادتهم	على السعادة بين الموت والقبل
داموا وقد منعونا أن نساويهم	إذا عشقنا بشيطان من الخجل
أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت	ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

(١) انظر كتاب : « بناء لغة الشعر» تأليف، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الثالثة ـ دار المعارف ـ القاهرة، ١٩٩٣ .

(٢) ديوان العقاد، ص ٣٠٩.

ولاشك أننا نحس بأبين الفشل فى الوصول إلى المناخ الشعرى الذى رسمته المقطوعة السابقة «نبثينى» ، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتنبع منه ، فبدت القصيدة عنصرا واحدا ، على عكس ما نرى أمامنا فى مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجيدة ، فهو قد صيغ فى بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط ، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون فى ذاتها موضعا للتأمل ، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من إنشائية وخبرية ، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه فى بناء الجمال الشعرى ، واخترق الآفاق فنفذ إلى ما وراء عالم الشهادة ، وخاطب الخالدين وحاورهم ، ولكن كل هذه « العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة ، لم ينجح الشاعر فى أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد ، ومن ثم لم ينجح فى أن يحول قصيدته إلى جسد حى يبث فيه الروح ، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغنيه عن الموات تناسق الأعضاء ، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصناع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب ، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعرى وقد فر فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحا ، فهو يعقب على بيته القائل :

أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

يعقب عليه فى هامش الصفحة قائلا : « الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون ، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكمال ، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب ، فإذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض ، وهذا أبين الفشل» .

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت فى ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم ، إن الشعر سبيكة فنية ، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر ، لكنها لا تتشكل إلا فى درجة حرارة معينة ، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها ، فلن يغنى عن السبيكة أبدا جودة المواد الخام ولا كثرتها .

أن المقطوعات الغزلية القصيرة فى ديوان العقاد . تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما ، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص ، أو طغيان جانب منها على الآخر ، والعقاد فى خلال هذا كله ، يتعامل مع وسائل التعبير الشعرى المعتادة ، اللغة بمستوياتها المختلفة ، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكل مناخ . والرمز بدرجاته المتفاوتة ، قدرة على الشفافية ، أو غموضا ، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعيشة أو المتخيلة وهى تأتى أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت « وتشعرت» وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفنى ، وقد تأتى أحيانا أخرى وما تزال فيها

سجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمـراء والزرقاء ، أو تأتى فجة دون اختهار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مبـاشرة ، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريق المقال .

وقضية اللغـة فى شعر العقـاد ، كانت مـوضع إشارات متعـددة من النقـاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام من بناء الشعر وهو « يقف من اللغة . . موقفا سلبيا فى رأى النقد الحديث ، فعلى الرغم مـن تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر فى أكثر من موضع أن الشعر « ملكة إنسانية لا لغوية» وأن الشعر الحقيقـى لا يتأثـر كثيرا بالترجمة ، وتمسـك بأن « اللغـة ليست هـى الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغـة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للبـاعث الذى مـن أجله صـور أو صنع التماثيل أو غنـى أو صنع الألحان ، وإنما هى أدوات الفنـون التى تظهـر بها للعيون والأسماع والخواطـر» ولاشك أن هـذه النظرة إلى دور اللغـة وفى الشعـر منه بخـاصة لتثير الكثير مـن النقاش»[1] .

وقد يرد هذا الرأى عنـد بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهـى تأتيه ـ فى الجانب اللغوى ـــ من خارج اللغة العربية ، ويصعـد هذا الرأى بفكرة الاستهانـة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسـة الشعراء الإنجليز التى أعلن العقاد أعجـابه بها ممثلة فى بيرون وور دزوورت[2] : « أما المدرسة الأدبية التى أعجب بها العقاد وهى مدرسة بيرون وورد زوررت فهى المدرسة التى عنيت بالحياة الإنسانية ولم تعن بالألفاظ الضخمة الطنانة وفى ذلك يقول وردزورث فى مقـدمة الحكـايات الشعبيـة ، إن هؤلاء الـذيـن تعودوا مـن كثير من الكتـاب المحدثين العبـارات المزخرفـة الطنانة إذا اصروا على قـراءة هذا الكتـاب حتى آخـره ، فإنهم سـوف يعانـون من إحساسـات غريبـة متغيرة غير رشيقـة ، وسوف يبحثـون عن الشعـر ، ويضطرون للسؤال عن أى نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلـك لبساطتـه ، لأنـه تناول الحيـاة المألـوفـة التى لم يتعـود الشعـراء أن يأبهوا لها أو يعنـوا بالتحدث فيها» . لكن هناك من الدارسين من يعـد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تـأثرا بـالشعراء القـدماء الـذين قـرأ لهم وأعجب بهم كـأبن الـرومى وأبـى العلاء والمتنبـى والشريـف وغيرهـم وأن كـان هذا التأثر يتحول إلى الجزالـة والصحة بدلا من الغـرابة : « وهو من هـذه الزاويـة يعنى بـأسلوبـه عنايـة واسعة ، وهـى عنايـة تقوم على الجزالـة والمتانـة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحياناً من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما

---

(١) د . حمدى السكوت ، المرجع السابق ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٢) عمر الدسوقى فى الأدب الحديث ، الجزء الثانى ص ٢٥٢ ، الطبعة السابعة ، دار الفكر العربى ـ القاهرة (دون تاريخ) .

جعله يكثر فى هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات، ولكنها غرابة فى حدود ضيقة، إذ يغلب على أساليبه الوضوح»[1] .

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه فى مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض فى مناسبات متعددة من كتاباته، ففى المقدمة التى كتبهاالكتاب ميخائيل نعيمه الشهير «الغربال» أعلن العقاد بوضوح أنه لايتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ فى العمل الفنى وإمكانية التسامح مع الفنان إذا أخطأ فيها ويقول العقاد فى هذا الصدد: «وزبدة هذا الخلاف، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ مادام الغرض الذى يرمى إليه مفهوما، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيدا ويعنّ له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء والفضلاء، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تعديل وتنقيح، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل، فرأيى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب، وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا، وأن التطور يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ومتى وجدت القواعد والأصول، فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها»[2] .

والعقاد يفصل هذا الرأى فيما يتصل بالشعر حين يشير فى مقالة كتبها فى صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢، وأعيد نشرها فى الفصول [3] بعنوان الوضوح والغموض فى الأساليب الشعرية إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية، ما يكون شديد الوضوح بحيث لايدفع الخيال إلى البحث عما وراءه، ولكنه فى الوقت ذاته ينبغى ألا تقترن جودة الأساليب بغموضها، ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى، وهى فى غاية الوضوح، مثل قوله تعالى: ﴿والصبح إذا تنفس﴾ ويتتبع هذا المبدأ فى الشعر العربى فيشير إلى نماذج للبحترى وابن الرومى وأبى العلاء ومسلم وأبى تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية

---

(١) د. شوقى ضيف: الأدب العربى فى مصر، ص ١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة.

(٢) انظر مقدمة العقاد لكتاب الغربال لنعيمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣.

(٣) انظر.. المجموعة الكاملة المؤلفات العقاد، المجلد الرابع والعشرون، ص ٢٦٥ وما بعدها ـ دار الكتاب اللبنانى، سنة ١٩٨٣.

فى الوضوح « ومن هنا نعلم - كما يقول - أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه، ونهاية سبحه وأن الذى يهرب إلى الإبهام فرارا من الجلاء، إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور»[1].

والواقع أن شعر العقاد نفسه تظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متفاوتة، وربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات فى الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها[2] ويرجع جزء من جانب السهولة وربما فى قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر على شوقى مقدما لديوانه، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية فى الديوان، فأرجعها إلى هذا الباعث الذى أشرنا إليه فى سهولة بعض قصائد العقاد، وهو باعث إرضاء المحبوب، يقول العقاد عن على شوقى: « ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يناجيهم من أحبائه لا نذيع سرا، إذا قلنا إنه كان يؤثر المحسنات فى من ينشدهم من شعره، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيدون الشاعر منها، ويعجبهم أن يبدع فيها كإبداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة فى زمانها» [3].

ليس تفاوت المستوى اللغوى عند العقاد إذن راجعا إلى مراحل متعددة فى حياته كان يؤثر فى بعضها السهولة ويؤثر فى البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد فى الديوان الواحد، بل فى الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة العباسيين، والثانى إلى سهولة الصحفيين المعاصرين، ولنتأمل فى هذين النموذجين اللذين يردان فى صفحة واحدة من ديوان « أعاصير مغرب » يقول تحت عنوان « الغيرة»[4].

إذا رابك القلب الذى لاتنوشه	مخالب من وسواسه أو نواجذ
فلا تحسبى أنى خلى من الهوى	ولا أننى سال هواك فنابذ
ولكننى راض بما تظهرينه	وما أنا فى السر المغيب نافذ
فلست إلى ما فات منك براجع	ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

---

(١) المرجع السابق ص ٢٦٨.

(٢) انظر . د . عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء مابعد الديوان، جـ٢ ص ٢٦ ومابعدها.

(٣) مقدمة ديوان على شوقى، نقلا عن شعراء مابعد الديوان، جـ٢ ص ٢٥.

(٣) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢.

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء، وهو فى نفس الصفحة يوجه حديثا آخر إلى محبوبته بعنوان « قولى مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول :

نعــم مــع الســلامــة
والحب والكــــرامــــة
أمـــا إذا مسرتـــــى
نـــادتـــك يـــا حبيبتـــى
فـــاستمعـــى تحيتـــى
ثـــم « اســـألى عـــن ليلتـــى »
ثـــم اضحكـــى وسلسلى
ضحكتـــك النغـــامـــة
فـــإن أطلـــت بعـــدهـــا
فهـــــذه عـــــلامـــــة
قـــولى مـــع الســـلامـــة قـــولى مـــع الســـلامـــة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى مايكتبه شعراء الصحفيين، أو المقطوعات التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلسة فى مجالس المنادمة .

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب فى عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب فى لغة سهلة، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون فى قصائدة الغزلية، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء « التجربة المعيشة» قبل أن تختمر، وتصبح « تجربة شعرية » فتتخلص فى هذه الحالة من بعض أصداء الواقع المباشر بما فى ذلك بعض الأصداء اللغوية، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعرى للواقع، لكن هذه الإضافة بالطبع لا تأتى على طريقة (فكرة واقعية + وزن + تأويل شعرى = قصيدة) لكنها تأتى متخللة نسيجها متحكمة فى وصفها على النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد فى كثير من قصائده « السهلة» المتعة مثل بعض قصائده فى الطفولة[1] . وفى الحياة اليومية فى ديوان

---

(١) يمكن أن نجد فى قصائد الطفولة عند العقاد هذين اللونين اللذينأشرنا إليهما، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نماذجها قصيدة « غيره طفلة» فى ديوان يقظة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختمرة، ومن نماذجها قصيدة « البيلا» أى البيرة بنطق الأطفال فى ديوان « هدية الكروان» ص ٧٥ .

«عابـر سبيل» وكذلك بعـض قصائده فى الغزل مثـل « الصدار الذى نسجته» والتـى يقول فيها :

هنـــا مكـــــان صـــــدارك
هنـــا هنـــا عنـــد قلبـــى
وفيـــــه منـــــك دليـــــل
ألم أنـــل منـــك فكـــرة
وكـــــل عقـــدة خيــــط
هنـــاك مكـــان صـــدارك
والقلـــــب فيـــــه أسير
هـــذا الصـــدار رقيـــب

هنـــا هنـــا فى جـــوارك
يكـــاد يلمـــس حبـــى
على المودة حسبـــــــى
فى كـــل شكـــة إبـــرة
وكـــل جـــرة بكـــرة
هنـــا هنـــا فى جـــوارك
مطـــــوق بحصـــــارك
على الفـــؤاد قـــريـــب
إلى طيـــف غـــريـــب
على هـــدى نـــاظـــريـــك
مـــازلـــت فى إصبعيـــك

فاللقطة الواقعيـة ، واللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعرى ، بـل ربما ساعدتا على وضع هذا التأويل فى إطاره المناسب ، والذى يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت ، فليس هناك « حدث» بالمعنى النثرى ، أكثر من وضـع الصدار وإهدائه ، ولكن التأويل الشعرى ينفذ إلى التفصيلات الـدقيقة ، فيوردها مشفوعة بما يقـودها إلى بؤرة مرسومـة ، فتتحول كل لقطـة إلى دلالـة على الحب ، حتى شكـة الإبـرة وعقـدة الخيـط ، وتتحول وظيفـة الصـدار «العملية» التى لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهى جلب الدفء ، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة ، عندما يتحول الصدار إلى رقيب على القلب ، لا يسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب ، ويحس الشاعر فى الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندما يحتويه الصدار فيدرك أنه بين « أصبعى» من يحب وهى عبارة مشعة تجمع فى لقطة واحدة ، خيوط الصـدار ، وقلب المحـب ، وشكة الإبـرة المتوقعـة عند المخـالفة . وإذا كـانت هـذه النماذج تبين جانبا من وظيفة « المفردة» السهلة فى بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظـم النماذج التى سنتناولها عند الحديث عن الصورة والرمز ، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده .

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثانية فى غزليات العقاد وهى زاوية « الصياغة» وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل مـن غيرها فى مواقف معينة ، وقد أشارت

بعض الدراسات النقدية[١]. عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة « الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله فى هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعمة الطبع والدلال وهى صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد فى مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجى فى حديثة فى الأطلال عن « واثق الخطوة ، ساهم الطرف ظالم الحسن . . إلخ» وهى ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، لكن شعر العقاد فى الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ المحددة فى كثير من مواطنه ، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها فى استحضار « الصور المحددة» من ترددها فى مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتى وردت فى ديوانه « وهج الظهيرة»[٢] حيث يقول

ظمآن ، ظمآن ، لا صوب الغمام ولاعذب المدام ولأ الانداء ترويني

حيران حيران لا نجم السماء ولا معالم الأرض فى الغماء تهديني

يقظان يقظان . . لا طيب الرقاد يدا نيني ولا سمر السمار يلهيني

غصان غصان لا الأوجاع تبليني ولا الكوارث والأشجان تبكيني

شعرى دموعى وما بالشعر من عوض عن الدموع نفاها جفن محزون

يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط على المدامع أجفان المساكين

هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم وما استرحت بحزن فىَّ مدفون

أسوان، أسوان لا طب الأساة ولا سحر الرقاة من اللأواء يشفيني

سأمان، سأمان لاصفو الحياة ولا عجائب القدر المكنون تعنيني

أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني على الزمان ولا خل فيأسوني

يديك فامح ضنى يا موت فى كبدى فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة ، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة ، لأنها تمثل نفسا شعريا خاصا ، كثيرا ما لجأ إليه العقاد فى قصائده الغزلية ، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة فى تحليلها والوقوف أمامها ، لأنها لا تدخل فى الإطار المنهجى الذى اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

---

(١) انظر : د. حمدى السكوت، المرجع السابق ص ٨٠.

(٢) ديوان العقاد ص ١٩٨ .

على أنه يمكـن العودة إلى قضيـة « الصيغة » مـرة أخرى مـن خلال قـدرتها على الإقناع الشعرى، وفى هذا الإطـار فربما نجحت الصيغة فى الاستدلال والـوصول إلى محور القصيدة والهدف الذى تسعى إليـه . أكثر مما تنجح فقـرات متتابعة من الاستـدلال العقلى سواء تم ذلك فى صورة نثرية منطقية، أو فى صورة شعر استدلالى مفكك العناصر، ولنأخذ مثالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التى تقـف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهى فكرة « ثنائية » الأشياء فى الكون وسعى كل جزء إلى تحقيـق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذى يضارعـه ويناظره، وهو واحـد من الأسرار الدافعة وراء شـوق المحبين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتردد كثيرا فى قصائد العقـاد الغزلية سـواء من خـلال طرح الفكـرة شعرا، أو الإشارة إليها فى مقدمـات بعض القصائد أو هو امشها، ولكن هـذه الفكرة ذاتها تسعى فى إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية فى اللغة، التى تختار لها موضعـا فـريدا هو القافية التى هى أوضـح أنغامها صوتا، ثم تختـار كذلك صيغة فريـدة هى صيغة المثنى فى حالتى النصـب والجر، حيث يبـدو ذلك الإيقاع المتميـز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها، وتلتهـا نون مكسورة كأنما تستريح من حركة الصعود تلـك تستقر على ذلـك الحرف الأنفى المنغم وتظهـره، والصيغة الموسيقيـة للمثنى المنصوب والمجرور على هـذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخـرى فى اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفـوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة مـن الناحية الموسيقية مع نهايات أخـرى كنهاية صيغة « فعـلان » فى الصفة المشبهة مثـلا، ولقد بلغ من تفـرد صيغة المثنى المنصوب تلك فى اللغة العربية أن تصير مـن الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتى تهرب فى مجملها من هذه الصيغـة المحكمة التى تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلـك من تنبه الجهـاز اللغوى أثناء النطـق، إلى حركـة تميل معها الفتحـة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتيـة بالذات « نبلا » لغويا يـوحى بمجرد إيقاعه بأن الحديـث يدور حول اثنين دون لبس مع أى معنى آخر من معانى اللغة[1] » .

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التى تكمـن فى هذه الصيغة ، ندرك إلى أى مدى يحدوها التـوفيق فى الاستـدلال الشعرى على قـوة المزج بين الحبيبين فى المقطوعـة التاليـة من ديوان «أشجان الليل» والتى تحمل عنوان « أتعلمين؟ »[2] .

---

(١) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى فى الشعر، انظر كتابنا : فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة « مبحث» القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء » مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ٣١٥ .

أتعلـــــمين بســــر بين نفســـــين	أقـــوى مـــن الحب فى جميـــع الشتيتين
أتعلمين بحســـــن فى مطـــالعـــه	أجلى مـــن الحســـن مجلـــوا لـــروحين
أتحلمين بشـــىء كـــامـــل أبـــدا	أتـــم مـــن عـــالم فى قلـــب صبين
إن السمـــوات والأرض التـــى ضمـــت	خليقـــة الله فى ثـــوب الجديـــديـــن
لفـــى انتظـار هـــوانـــاكـــى تلـوح لنـــا	فى خير مـــا أشرقـــت يـــومـــا لعينين
حســـب الهوى ألفـــة القلبين وحـــدهما	فكيـــف لـــو تـــم فى روحين حـــريـــن

أن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج فى الحب، ومفتاحة الرئيسى الذى أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التى لجأ إليها الشاعر، فأغنته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج.

هنالك اتفاق على أن الكلمة فى الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهى مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأيا للعقاد فى مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنح بالنص فى آفاق عالية ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملا يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذى بذله الفنان فى بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التى قد تقف ظلالها حائلا دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور [1] إلى كلمة «عقيرة» فى قول العقاد عن أغانى الطائر:

هن اللغات ولا لغات سوى التى رفعت بهن عقيرة الوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت [2] أمام كلمة «قفاك» فى قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بـــروجـــك والهوى يخطـــو وتتبعـــه خطـــاك
وحمـــدت وجهـــك مقبـــلا ومضـــى فلـــم أذمـــم «قفاك»

---

(١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٩.

(٢) د. حمدى السكوت، المرجع السابق ص ٨٧.

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالا قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله فى نونية الحب الأول [1] يخاطب المحبوب :

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم   روحا فيتفقا روح وجثمان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية فى دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من اشعاعات وليس بالمحبوب المتوهج الممتلئ حياة .

وفى مقطوعة رقيقة فى ديوان « وهج الظهيرة »[2] تحمل عنوان « درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول :

قبلته فتجددت علل   غير التى داريت من عللى

الآن أطمع أن أكون له   ويكون إذ يمسى ويصبح لى

وأكاد أشفق أن تراعيه   حرصا عليه شوارد المقل

فى القلب شيطان يقول له   زد كلما أوفى على أمل

بالوكف لا نرضى فواعجبا   كيف ارتضيناه أمس بالبلل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل « البلل» بإيحاءاتها الجانبية المتعددة، لايخدم المعنى الشعرى، أيا كانت درجة الدقة القاموسية فى دلالة « البلل» على درجة من درجات المطر الخفيف .

وهو فى موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذى يحبه مخلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفى أضدادها، فيبدو وكأنه يسئ إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقول [3] .

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح   فكل ما فى قضاء الله فرحان

إلا المحب الذى لاحبه دنس   ولامودته خب وإدهان

تفاه عن عرس الدنيا شواغله   إن الحداد عن الأعراس شغلان

---

(١) ديوان العقاد، ص ٤٧ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٦٨ .

(٣) المرجع السابق، ص ٤٢ .

فلاشك أن معانى الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفى فإنها تسئ إليه وإلى البناء الشعرى، وقديما تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال : هو غير بخيل والأولى هو كريم، وكان بشار فى نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله :

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة　　　إذا أغمزوها بالأكف تلين

ويذكره أن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف، ولايغنى عنها أن تأتى فى أعقابها كلمة أخرى توحى بالليونة مثل « خيزرانة » ويقدم النموذج لتلاقى الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق :

إذا قامت لحاجتها تثنت　　　كأن عظامها من خيزران

فيأتى معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة موحية .

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوى ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير[1]، الذى يختاره الشاعر فى مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لاتعمد إلى الإفهام فحسب، كما سبق أن أشرنا، ولأن لها طواعية فى الحركة لا تعرفها اللغة النثرية، فإن المعنى البسيط الذى يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها فى لغة النثر « أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدى فى لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال « أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة فى البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفا فى اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحا، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين، فيقال «نحن نحبكم » لكى تختفى المحبوبة فى الحى، ويختفى المحب فى القبيلة، وتنمو المشاعر فى سياج من الكتمان، وعندما يقول المتنبى مثلا :

يا من يعز علينا أن نفارقهم　　　وجداننا كل شىء بعدكم عدم

فإنه لم يحدد : من الذى يقصده فى « علينا» وفى « نفارقهم» وظل المعنى مستساغا وطيبا، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة فى الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية، فهل يمكن أن يكون الأول مفردا والثانى جمعا، فيقال «أنا أحبكم» على معنى «أنا أحبك» بكسر الكاف، أو أن يحدث العكس، فيقال « نحن نحبك» على معنى أنا أحبك[2]؟، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه فى

---

(١) لمزيد من التفصيل حول « الضمائر» ودورها فى بناء الأسلوب انظر كتابنا « دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة» ص ٩٨ ومابعدها مكتبه الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤ .

(٢) حول معنى « أنا» فى الشعر ودلالاتها : انظر بناء لغة الشعر، ص ١٨٢ . مابعدها .

قصيدة معينة ، فى أن يغيره فى نفس القصيدة ، فيقول لمن يحب مرة « أنا أحبك» ، ومرة «نحن نحبكم» أو « أنا أحبكم» وهكذا؟ وما الأثر الذى يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا؟ إننى قد لا أملك أجابة حاسمة على هذه التساؤلات ، على افتراض أن لها إجابة حاسمة ، لكننى سأكتفى بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبه بحرية واسعة ، يقول العقاد فى قصيدة « الحرام والحلال»[1] من ديوان وهج الظهيرة :

حبيبى الذى لست أعنى سواه ... إذا فهت بالقول مسترسلا

وقبلة شعرى التى أنتحى ... إذا أجمل الشعر أو فصلا

كأن مآقى ما ركبت ... إلا لترعاك أو تأفلا

فما أعشق الحسن إلا عليك ... وكالوحش بعدك ريم الفلا

أحين صرفنا إليك القلوب ... قضيت فحرمت ما حللا

قبيح بعينى أن تنظرا ... ولكن لعينيك أن تقتلا

وحب الجمال حرام على ... وأما اختيالك فيه فلا

ولا ضير أنك حلو المذاق شهى ... العناق سرى الحلى

ولكن ضيرا بنا أن نذوق ... وإن كان لابد أن نفعلا

وكن أنت شمس الضحى رونقا ... وكن أنت نبت الربى مخضلا

فإن نحن كانت لنا أعين ... فقد عظم الجرم واستفحلا

فيا ظالمين وما همنا ... سواكم من الناس أن يعدلا

أبيحوا لنا الحب أو فاحجبوا ... قواما تثنى ووجها حلا

إن احصاء الضمائر فى الأبيات التى أوردناها وهى أبيات تدور فى قصيدة واحد وفى مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات ، وضمير المتكلم الجمع

---

(١) ديوان العقاد ص ١٦١ .

ست مرات ، وأن المحبوب ألبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات ، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة آسرة عذبة النفس .

* * *

يحتل التعبير بالصورة ، مكانا متميزا فى غزليات العقاد ، شأنها فى ذلك شأن كل شعر جيد ، ويزيد من عمق هذه الصورة والهدف الذى ترمى إليه ، وهى فلسفة عدها العقاد ركنا ركينا فى مذهبه ، وهاجم الصور التى حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الحواس والتى لايزيد همها عن تشبيه شىء أحمر بشىء مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورا ، ونصوصه النقدية فى هذا المجال مشهورة فى « الديوان » وفى « شعراء مصر وبيئاتهم» وفى مقالاته المتفرقة فى الأدب والنقد .

وهذا الإيمان النقدى العميق يسانده تطبيق شعرى نشط يلجأ غالبا إلى الصورة ، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد ، وقديما كان العقاد نفسه هو الذى قال فى تفضيل الشعر عن القصة ، إن بيتا واحدا مثل قول القائل :

وتلفتت عينى فمذ بعدت　　　عنى الطلول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة ، وهل امتاز هذا البيت إلا بأنه بنى على الصورة من أوله إلى آخر؟

ولاشك أن اقتراب العقاد نفسه من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها ، جعله يزداد إدراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر ، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة فى الجمع من خلال «الصورة» بين الشعر والرسم ، فى واحد من مواقف حياته المؤثرة ، فلقد مر العقاد فى تاريخه العاطفى يوما بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته ، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال « صورة» رسمها أولا شعرا ، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة ظل يحتفظ بها العقاد فى حجرته طوال حياته ، يقول العقاد بعنوان : « حرمان أو عطاء» فى ديوان وحى الأربعين[1] :

مائدة كم بت أشتاقها　　　ألقيت فى صفحتها بالذباب
أرحتنى منها فقد عفتها　　　فليس فيها مورد مستطاب

---

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٥٤ .

ولقد رسمت ريشة الفنـان صلاح طاهر، البيت الأول فى صورة طبـق شهى من الحلوى وقد حط عليه الذباب ، وترك البيت الثانى يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظـرة على اللوحة المعبرة المعلقـة فى حجرته . وتتخـذ الصورة أبعادا مختلفـة فى قصيدة العقاد الغزلية ، فـأحيانا تكون لقطة ثابتـة مثل اللقطة السابقة للحلوى والـذباب ، وأحيانا تكون لقطة متنـامية ، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنـوى وما يعادله من مـوقف تجسيدى مصور فيكـون النمو بأحـدها نموا بـالموقفين فى وقت واحـد ، ولننظر إلى هذه اللقطـة التى يتجسـد فيها معنـى الشك وبـواعثه مـن خـلال المعادل الصـورى ، يقول فى قصيـدة إلام التجنى[1]؟ فى ديوان أشجان الليل :

هبينـى امرأ فى قبلـة الـوحى قـائما   طـوال الليـالى قانتـا يتهجـد
رأى قبسـا يعتـاده ثـم أطبقـت   عليـه ستـور فهـو لايتـوقـد
ونادى ولا من يسـتجيب نـداءه   وضل ولا من فى الديـاجير يرشد
ألا يعتريه الشـك والشـك قاتل؟   ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد؟

والطريق الذى سلكته الصورة فى نموها لافـت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها ، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صـورة الناسك الذى من شأنه الجنوح إلى اليقين ، ولكـن الزحف من خلال بواعث الشك التى تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل ، تنمى فى النفس فى الوقت ذاته ، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته .

وأحيانا تتحول الصـورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لا يمثـل الطرف المعنوى فيه إلا الشرارة الأولى ، التى ينطلق بعدها الطرف الحسـى ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم . ومن ذلـك الرمز للحـب بالطفل وهو رمـز استخدمه العقـاد فى أكثر من مـوضع فى دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك فى الشعر العربى الحديث فى مدارسه المختلفة ، يقول العقاد فى قصيدة « موت الحب» من ديوان أشجان الليل[2] :

غـالـه وهـو صغـير قبلما   تكبر البلـوى بـه يـوم نـواه
كنـت أرجـوه ليـومى كلما   عـزنى فى مطلـع الشمـس هـداه
كنـت أرجـوه لليلى كلما   لجت الحيرة بـى تحت دجـاه
كنـت أرجـوه لأمـس ، لغـد   رب أمـس لـك لا تـرجـو سـواه

---

(١) ديوان العقاد ، ص ٣١١ .

(٢) ديوان العقاد، ص ٢٩٩ .

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب ، فى قصيدة أخرى ، حين يقول فى قصيدة « بعد عام »[1] من نفس الديوان .

خبرينى كم من العمر يدوم   ذلك الطفل الذى أكمل عاما

خبرينى أنت . . إنى لزعيم   أن يدوم الدهر لايسلو دواما

ولاشك أن هذا الرمز الذى أصله العقاد فى شعره الغزلى قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة ، فكان مصدرهم ، ولم يكونوا فى حاجة إلى العودة إلى الرمزيين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد[2] فى تعليقهم على قصيدة «طفل» للشاعر صلاح عبد الصبور، والتى تنمى نفس الرمز الذى التقطه العقاد من قبل ، يقول عبد الصبور[3] :

قـــولى أمـــات

جسيه جُسّـى وجنتيه

هــذا البريـــق

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثــم احتـــرق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعرى فى المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد ، والتى تشكل الجانب الأكبر من قصائده ، معتمدا على وسائل البناء الفنية ، اعتمادا على اللغة فى مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة ، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية فى البناء ، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التى تتنامى لكى تجسد المعنويات الداخلية ، من خلال المعادل الحسى الخارجى .

فى هذا الإطار الفنى تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتحلق أحيانا ، وتقصر عن ذلك فى بعض الأحايين ولكنها فى كل الحالات ، تصدر عن نفس شاعر كبير.

---

(١) ديوان العقاد ، ص ٣٢١ .

(٢) انظر: د. محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٤٩ دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٧

(٣) انظر: صلاح عبد الصبور: ديوان «الناس فى بلادى» ، ص ١٠٠ بيروت ، سنة ١٩٥٧

لم يبق أمامنا إلا أن نقترب من مناخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا وهى تلك القصائد التى تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع الذى يشكل فيه الجمال الأنثوى واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها فى آفاق متعددة.

وهنالك رابط قوى يقيمه العقاد فى فلسفته وإبداعه الفنى معا بين مناحى الجمال المختلفة فى الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوى، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدى، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفنى فى ذاته، يقول العقاد فى إحدى مقالاته المبكرة التى ضمها فى « ساعات بين الكتب»[1] ، وكانت بعنوان: «الغزل الطبيعى»: « ليس تأثير العشق بمقصور على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسى أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ تأثيره النوعى عليها. إلا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التى تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمى الأذواق النوعية التى تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته فى نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفى عندما يتحول إلى عمل إبداعى فى القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل، ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد فى عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر فى عالم الجمال الأنثوى، وليس هذا لجوءا إلى ما كان يعيبه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض فى قصيدة واحدة، فكأن لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش[2]، فالعقاد فى هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل.

وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهى أحيانا تأتى فى صورة موجات مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا

---

(١) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة) المجلد الرابع والعشرون، ص ٣٠٥، دار الكتاب اللبنانى، سنة ١٩٨٣.

(٢) انظر فى تفصيل هذه القضية، د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ص ١٥٣، الطبعة الخامسة، دار المعارف، سنة ١٩٨٧.

طبيعيا فى الموجة المحورية للقصيدة، وأحيانا تأتى فى صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمـو فى ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تـلاقى القصيدة، ومن هـذا النوع الأخير، تـأتـى هذه اللقطـات المركزة فى قصيـدة « اليقين» مـن ديوان « أشجـار الليل»[1] حيث يتيقـن المحب بعد فترة وتـردد، أن الهجر قـد وقع، فتتلون الأشيـاء جميعها أمامه بلون اللحظة التى يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها:

سـل الصبـح كـم مـاريتـه كلما بـدا ولم يبـد فيـه ذلـك الـوجـه حـاليـا

سـل الليل كـم جافيتـه كـلما سجا ولم أرتقـب فيـه الحبـيب الموافيـا

سـل النيل كـم أنكـرته كـلما جـرى ولم ألـق فيـه ذلـك الحسـن جاريـا

سل الدار كـم ناشدتها القرب راجيـا وأرهفـت فى أنحائها السمـع جاريا

وتطلـبه منـى جفـون تعـودت علـى البـعد أن تلقـاه فى الحى آتيا

سل الروض مطلولا سل القفر صاديا سـل النجم لماحا، سل البدر ساريا

فـالعناصر التـى أتت إلى محور القصيـدة بعضها يبـاين بعضـا فى طبيعة مـا يعطيه مـن الأحاسيس الأولى ومن هذه الناحية، فإن الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العـاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها فى مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتى تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الـذى توضحه الجمل التالية لكم الخبريـة فى الأبيات فـالصبـح إذا بـدا يماريه، والليـل إذا سجـا يجافيـه، والنيل إذا جـرى ينكره. . إلخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجـات التباين إلى درجات التحام فى لوحته الغزلية التى تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة.

فى بعـض القصائد الغـزليـة تستقل العنـاصر الجمالية إلى حين. ثـم تقـدم نفسها وقـد اكتملت إلى العنصر الرئيسى وهو عنصر الحب والجمال الأنثوى لكى تزيده تألقا ووضوحا، وقـد تكون هـذه العنـاصر ممثلة فى الجمال الطبيعـى من أزاهـر وأغصـان وأشجار وميـاه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطى المشاعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبـى، وقد تكون هذه العنـاصر متمثلة فى بواعث النشـوة الطارئة لكى تخلص إلى الحلم بـالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصـور الأخير على نحو خاص، فى المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عـرفه تراث الشعر العربى، وتراكمـت من خلال مئات

(١) ديوان العقاد، ص ٣٣٦.

القصـائد فيه ، طبقـات مـن المتعة على اختـلاف درجاتها تقـود فيهـا الخمرة دائما إلى آفـاق الحب ، بدءا من تلـك التى تعنى بالرمـزين (الخمر والحب) مستواهما الظـاهرى المألوف ، وانتهاء بتلك التـى تعنى بالرمـزين مرحلة مـن مراحل الحب الإلهى الصوفى ، ومـن ثم فلا غرابة فى أن تشيـع نفس الصور فى ديوانى أبى نـواس وابن عربى ، أو ديوانـى الأعشى وابن الفارض ، وهى تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذى يبتغيه .

اتبع العقاد هـذا « التكنيك» فى بعض غزلياتـه ، ومنها هذه القصيدة التـى ترد فى ديوان وهج الظهيرة[1] بعنوان كأس على ذكرى ، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر :

يـــانـــديـــم الصبـــوات	أقبــــل الليــــل فهـــــات
واقتـــــــل الهم بكـــــأس	سميـــــت كــــأس الحيـــــاة

ومـن خلال هـذا المقطع يتـدرج إلى السمات المشتركـة التى يمكـن أن تجمع بين الخمـر والمحبوب :

وهـــى سكـــر العين بـــاللـــون	سنـــــــــى اللمحـــــــات
وهـــى سكـــر الأنـــف بـــالعطـــر	ذكـــــــى النفحــــــات
وهــــــى فى الكــــأس وفى	النفـــس أَحَـــدُّ النشـــوات

وبعد أن يستوفى هذا المقطع ويبدو وكأنـه عنصر مستقل نما فى ذاته وإن كان قد استطاع أن يشى بما سيئول إليـه ، يربط المقطع على الطريقـة القديمة فى حس الانتقـال بالمحبوب ، فينسج من كلمة « هات» التى كانت قافية البيت الأول ، مفتاحا يربط بين المقطعين :

هـاتها واذكـر حبيـب النفـس يـا خير ثقـاتـى
ودع التلميـح واجهـر بـــاسمـــه دون تقـــاة
صفـه لى صفـه ومـا كـان بمجهـول الصفـات
غير أنـــى أمتـــع السمـــع بحـــظ الحدقـــات
صفـه فى قلبى لـو استطعـت وتـرجم زفـراتـى

والمقطع من خلال هذا يصب فى المحور الرئيسى وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمر بما يؤدى إليه من تحليـق ، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكيـة فى تفضيل وصف الجهر

---

(١) ديوان العقاد ، ص ١٤٩ .

على وصف السر، وإمتاع الأذن بلـذة السماع والعين بلذة النظر، وهو معنى مـألوف فى مثل قول أبى نواس :

ألا فاسقنى خمرا وقل لى هى الخمر   ولا تسقنى سرا إذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلـص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمـريات أو مزج بينها وبين الغـزليـات على النحـو الذى رأينـاه فى اقتبـاسـه معـانـى أبـى نواس فى الخمـر وإلبـاسهـا للمحبوب، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبوب وهى صور تطرح على مستويين تعبيريين، أولها يطرح من خلال الصور الإنشائية ، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائى واحد :

أتـرى ألبـق منـه فى اصطيـاد المهجـات

أتـرى أملـح مـن خطـراتـه فى الخطـرات

أتـرى أصبـح مـن خـديـه بين الـوجنـات

أتـرى أعـدل مـن قـامتـه فى الصعـدات

ولعل الـذى يمكن أن يلاحـظ على الصور مـع جمالها، أنها مستمدة جميعا مـن موروث ثقافى، أكثر مما هـى مستمدة من تـأمل فى محبوب بعينه، وهى تتـوالى كالصـور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القـارئ وكأنها صور بلاستيكية، أو صور « موديـلات» تقدم المقاييس النموذجيـة فى الجمال، أكثر ممـا تقدم نمـوذجا حيًّا لـه، والعقاد نفسـه أشار مـرة إلى فكرة «النموذج المثالى» فى الجمال الـذى يتعلق به الهوى فى ذاته، لـدرجة تتداخل معهـا الرؤية فى عين الشاعر فهو يقول فى إحدى قصائده[1] :

أأهواه أم أهوى خيالا تعلقت   به نظـرتى فى صفحة القدماء

ثم تـأتى بعد هذه الموجـة من الجمل الاستفهـامية الانشائيـة، موجة أخرى مـن الجمل الخبرية، وكأن الصفات التى كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الإخبار :

ذهبـى الشعر سـاجـى الطـرف حلو اللفتـات

وهذا البيـت تذكر بـه أبيات قالها على محمـود طه فيها بعـد على نفس القافيـة فى قصيدة «الجندول» .

---

(١) ديوان أشباح الأصيل ، ص ٢٧٣ .

وتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار «الخمريات» فى المقطع السابق، أو انتشى بها.

لكن المقطع التالى لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الخمر، لكن لكى يمزجها هذه المرة مع المحبوب فى مقطع واحد:

هاتهـــا باســـم حبيبــى قاتــل الله عـــداتى

هاتهـــا عشـــرا وكــرر وصـف العذب مئات

صفـــه غضبـــان وصفـــه لاعبـا بين اللـــدات

ويقود هذا المزج الشـاعر إلى حميا تذكر الحبيـب فينسل مرة أخرى مـن الخمر إلى صفات المحبوب و يمتد التذكر إلى القسوة التى علموها لـه، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور فى المقطع، لا لتذكـر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكـن لتساعد على التسلى عن هموم الذكرى.

علمـــوه وهـــو لا يعلـــم مـــاكيـد الغـــواة

ليتنى علمتـه الـوصـل وتكـذيـب الـوشـاة

صفـــه بـــل أمســـك فقـــدهـــاجـــت عليـــه حـــرقـــاتـــى

جمع الـــوجـــد بـــأشجـــانـــى وضـــاقـــت أزمـــاتـــى

هـــاتها صرفـــا وأغـــرق فى طـــلاهـــا حسراتـــى

عـــوضـــا عما يـــؤاتـــى مـــن هـــوى أو لا يـــؤاتـــى

وعلى هذا النحو لاتبدو العناصر المختلفة فى القصيدة وكأنها أجزاء من رقع الدراويش، وإنما تبدو وقـد تداخـل النسيج فيهـا وأصبح لها « ماء» واحـد يمهد كـل عنصر فيه لتـاليه ويحمل أصداء سابقة وتكون للقصيدة من ثم وحدة خاصة، فلا هى تنتمى للعناصر الأولى ولا هـى تنفصـل عنهـا، وإنما تصهـر العنـاصر جميعا لتشكـل منهـا عنصرا جـديـدا هـو القصيدة، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر.

الفصل الثانى

كيمياء التعبير والتصوير

فى شعر محمود حسن إسماعيل

« دعونى أغنى

فـإن الغنـاء طـريقـى إلى كـل سر بعيـد

خلقـت لأرتـاد روح الحيـاة

واستـل أعماقهـا للـوجـود

ومهما سرى قبلى السـائرون

فـإنـى على كـل خطـو جـديـد»

محمود حسن إسماعيل

ربما كان هذا المفتتح الشعرى الذى تبدأ به قصيدة « الضباب الأخضر» يصلح مدخلا هاما إلى عـالم التجربة الشعرية الخاصة عنـد محمود حسن إسماعيل ، فهو من بعـض الزوايا يركز على رؤية « الشاعر» لمدى المغامرة المنوطة به ، وعلاقة ذلك المدى بالتراكم الإبداعى لمن سبقوه ، والواقـع أنه إذا كان ذلك المدى يتعلق بـالعزف الجديد على لحن قديـم ، أو بإعادة الصياغـة لمعان مـألوفـة مترقبة ، أو حتـى بصب مشـاعر جـديدة فى رمـوز معهودة ، فـإن إحساس «الشـاعر» قد يتولـد بأن كثيرا من ثمار الغـابة قد سبقـه إليها أسلافه ، وقـد تنطلق شكواه من ضيق مجال الحركـة « هل غادر الشعراء من متردم؟ » أو يتولد لديـه إحساس بأنه يستعير ثيابهم : « ما أرانا نقول إلا معاراً» !

لكن هذا المدى الشعرى عندما لا يكتفى بأن يفتـش عن حاجته خارج الذات الشاعرة ومن خلال التراث الإبداعى المتراكم . وإنما يـوجه المسار إلى « الأسرار البعيدة» ويرتاد روح الحياة ذاتها لكى يستل أعماقها ، فإنه يرتاد تجربـة لم يخضها أحد من قبله ، مادام هو نفسه لم

يخض الحياة من قبل، وما دام مؤهلا لأن يعكس نفسا متفردة لا ترتدى ثيابا مستعارة ولا تخاف من أن يكون الطريق قد تم ارتياده: « ومهما سرى قبلى السائرون، فإنى على كل خطو جديد» ومن هذا المنطلق يستطيع الشاعر الجيد أن يجعلنا نحس بأن تيار الحياة كمجرى النهر المتدفق لا نستطيع أن نغمس يدنا فيه مرتين أبدا على حد تعبير مارسيل بروست، على حين يجعلنا الشاعر الأقل جودة نحس أننا أمام بركة من الماء الراكد الذى غمست فيه آلاف الأيدى من قبل وتركت فيه جانبا مما تحمله من خير أو شر.

ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء المعاصرين دورانا حول كنه تجربته الشعرية وتصوره لأبعادها وأسلحتها ومداها بل وتفردها وهو منذ لحظة مبكرة فى تجربته الشعرية كتب سنة ١٩٣٧م يقول(١) :

غيرى يسوق الشعر فضل بلاغة   وأنا أفجر فى منابعه الدما

ومادامت البلاغة ليست هدفه المعلن على الأقل وإن كانت أحد أجنحته فى رحلة العودة بعد اكتشافات الغابات البكر، فهو فى حاجة لأن يتدرع فى رحلة الذهاب بوسائل النفاذ والتوغل والتجاوز، ويتزود بشىء قريب مما كان يتحدث عنه الشاعر الفرنسى رونسار فى القرن السادس عشر عندما يكتب عن الشعراء قائلا :

عندما تخف من الذرات الإنسانية أرواحهم

ويعبثهم ذلك الغضب المقدس

وتطهرهم الصلوات . . . يخفون إلى كل الآفاق

وشاعرنا يتحدث بدوره عن نايه الذى له فى كل صدر درب وعن قدرته على أن يجوس داخل ألفاف التيه لكى يفجر الموج ويعصر الأسرار فى الكئوس وأن المدى الذى يبلغه من صحارى الغيوب تجهله الريح وهو مدى لا شاطئ له(٢) :

ربابى على النفس، نفس تطل	وتصغى وتعزف هم النفوس
ففى كل صدر لنايى دروب	وألفاف تيه لديها تجوس
تفجر أمواجها الموثقات	وتعصر أسرارها فى الكئوس
مجنحة من صحارى الغيوب	بما يجهل الريح أقصى مداه

(١) قصيدة أنا شاعر الوادى، ديوان هكذا أغنى، دار المعارف ١٩٧٧م. ص ١٦٤ .

(٢) ديوان قاب قوسين، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤م. ص ٣٤.

فـــلا فى الفضـــاء ولا فى الخفـــاء　　لها شـــاطـــئ تحتـــويها رواه

ســديـم مــن الـوهــج المستطير　　على كــل شــىء يــؤج الحيـــاة

وإذا تجاوز الأفق المعاهد المرسومة والرؤى المطروقة، فلا يصبح الحديث عن التجربة الشعرية ضربا من الزهو أو الفخر ولا مجرد حديث الصدى الذى يحدثه النتاج الشعرى فى المتلقى فيراه الأعمى ويسمعه من به صمم، ولكنه يصبح استكشافا وعونا على الاستكشاف فى آن واحد، ويصبح ترنما بالآفاق المتوخاة، ومحاولة لتلوين بعض الأحجار فى المرتقى الصعب الذى صعد الشاعر من خلاله إلى قمم مجهولة، لا لكى يرسم للقارئ خط الصعود «السياحى» المريح ولكن لكى يساعده على تحمل عناء لذة الكشف والارتياد، على هذا النحو يعود محمود حسن إسماعيل إلى الدوران حول البصيرة الشعرية وحقلها الذى تمارس من خلاله لونا من «الفراسة» الشعرية متمثلا فى قراءة أسرار الوجود والوجوه والنفاذ منها إلى خبايا الصدور، وإذا كان ديستويفسكى يلذ له أن يتأمل فى وجوه العابرين وأن يحاول أن يقرأ ما يمكن أن يدور وراء كل وجه من أحاسيس متفردة يجعلها خميرة لتجربته القصصية ويقول عبارته المشهورة[1] : «كنت مولعا بأن ألحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة، وأبحث من هم، وأتخيل كيف يحبون، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم» فإن محمود حسن إسماعيل كان لديه إحساس بأبعاد تجربته على نحو قريب حين يقول[2] :

دهـور تـوالـت والربـاب على يـدى　　وأعــزف لــلإنســان سر تميمتــى

وأستـل مـن تيه الوجـوه ضـلالها　　ومــا دفقتـــه فى سراب الخديعـــة

أغـوص بها حتـى يـذوب شغـافهـا　　وأنفـذ حتـى فى جـذور الغـزيـرة

ومهما تلـــوت نظـرة أو تخالســت　　رميـت لها صيـاد كـل خبيئـة

ودرت حـواليهـا وطـرفى سـاكـن　　يجوب زوايـا النفـس فى كـل نظـرة

فما فـاتنــى وجـــه، ولـو كــان زاده　　مــن التيه، ليـل غـارق فى سكينـة

ولا فـر عنـى مـن سمعـت بـوجهـه　　عـزيـف الـريـاح الهوج فـوق الظهيرة

---

(١) انظر النقد الأدبى الحديث، غنيمى هلال، طبعة ثالثة، ص ٥٠٩.

(٢) قاب قوسين ص ٩٨، ٩٩، وانظر كذلك قصيدة «صحراء العجائب» فى الديوان نفسه وهى قائمة على فكرة «الفراسة» مجال للتجربة الشعرية.

وإذا كانت أشعة التجربة الشعرية تمثل ضوءا كاشفا يحاول الشاعر فى وعى توجيه مساره وهو يتأهب فى رحلة الذهاب، قبل أن تتخلق وتكتسب على يديه عناصر البناء الشعرى فى رحلة الإياب كما سنرى، فإن منبع التجربة ذاتها يظل غامضا لديه، ولحظة رضاها يظل هو طوعا لها قبل أن تنبثق فتكون طوعا له، والشاعر كثيرا مايدور حول منابع تجربته سواء فى المقدمات النثرية لقصائده، أو خلال القصائد ذاتها، وكثيرا ما يتحدث عن موجات الفتور أو الأفول أو الانبثاق التى توجه العلاقة بينه وبين لحظة الإلهام وهو فى حديثه عن منابع اللحظة لا يكاد يختلف كثيرا عن فكرة أفلاطون القديمة فى أن الشعراء كائنات تتقمصها أرواح علوية فتملى عليها ماتريد دون أن يكون للذوات الشاعرة كثير من الطوع فى استقدام اللحظة، فى مقدمته لقصيدة « سيف الله »[1] يكتب الشاعر: « أصغى الشاعر لهمس الضياء على قبر الإمام على رضى الله عنه فى زورة للنجف الأشرف بالعراق . . . فسمع هذه الترنيمة وألقاها . . . فى مساء اليوم نفسه» وهو قريب من المعنى الذى يفيض عنه شعرا حين يقول[2] :

و لا سجوة فى مهب الخيال	يغنى بها ما تلقفتُهُ
نشدت السكينة فى كل جمر	على وتر القلب أوقدتُهُ
ومالى يد فيه إلا صدى	كما تسمع الروح رددتُهُ
غنائى، ومنى ومالى سبيل	إليه فأنى أتى سقتُهُ

وإذا كان النقاد قد لاحظوا على مبدأ أفلاطون الشهير فى الإلهام أنه يعكس فى وقت واحد شيئين[3] : قلقه من هذيانهم، وهو ما دفعه لأن يخرجهم من ذواتهم ويعتبرهم غير مسئولين من ناحية، ويعكس من ناحية ثانية لونا من التعظيم لهذه الذوات التى عادت لتوها من زيارة الحضرة المقدسة . إذا كان هذا الانطباع أكدت جانب عدم المسئولية فيه محاورات سقراط الشهيرة، فإن شاعرنا يتكئ على جانب الإيجاب وحده فى التصور القديم، حين يحفظ للشاعر زمام حمل المشعل فى رحلة الاستكشاف التى تعقب لحظة الإلهام، كما أشرنا من قبل، إن الشاعر فى دورانه حول التجربة الشعرية، يلتقط لحظة حلولها التى تشبه حلول العافية فى البدن بعد طول السقام فتنتزع الأكفان ويضج الهوى ويولد الفجر ويجئ

(١) ديوان « لابدّ » ص ٧٦ .

(٢) السابق ص ١٥٥ .

(٣) La Poesie par J. L Jpubennt. P 33. Gallimand.

السحر ويستيقظ الملاح وتنطلق أشرعه السفائن ثم يحرث الهشيم الذى لف الحياة، والصمت الذى دفنها ويأتى العذاب الخالد والألم العظيم الذى يحن له دائما من مر بلحظة الإلهام وسبر غورها على النحو الذى يقدمه محمود حسن إسماعيل فى قصيدته« سواقى إبريل»[1] .

ضج الهوى فى بدنى فهل نزعت كفنى
وسقت فجرا من زمان الحب فوق
أعينى
وجئتنى بالسحر والماضى الذى بددنى
ونشوة لم أدر إلا أنها توقظنى
وتطلق الريح لآفاقى وتزجى سفنى
ضج الهوى فى بدنى فزلزلينى واسكنى
واحرقى كل هشيم فى الحياة لفنى
وكل صمت راح فى رماده يدفننى
ويغرس النسيان فى كل تراب ضمنى
سوقى إلى قلبى عذابا خالداً يرحمنى
ويترك الأيام حولى لاهيات المحن

وهذه التجربة الشعرية الفريدة غير المستعارة، إذا كنا نلمح فيها من خلال التحليل هذا الصراع المستمر بين اللا إرادة والإرادة متمثلا فى لحظة الإشراق غير الاختبارية متبوعة بمحاولة السباح المهيمنة على الموجة وتوجيه مسارها قبل أن تهيمن هى على الجسد وتطويه، وإذا كنا نلمح أيضاً فى التجربة لحظة الأفول والانبعاث من خلال النتاج الشعرى لمحمود حسن إسماعيل، فإن ذلك لا ينبغى أن يصرفنا عن ملمح رئيسى وهام تبوح به قصائد الشاعر نفسه، وهى شدة الالتحام بين عناصر التجربة التحاما يكاد يستعصى على التجزئة ويكاد يتهم محاولتها بالافتعال، وهو التحام تتلاقى فيه اللحظة اللا إرادية باللحظة الواعية ومسار رحلة الاستكشاف برحلة العودة بوسائل التعبير عنها، وتبلغ قمتها عندما تلتحم

(١) «قاب قوسين»، ص ١٥٢ .

التجربة بـالشاعر نفسه فلا نجـد ثمة ذاتا متأملة وموضـوعا خارجيا يتلقى أشعـة التأمل ، وإنما نجد « قصيدة» تشكل عالمها الخاص ووسائلها الخاصة ، وتتيح فى كثير من الأحيان أن تبتعـد عـن التفكير فى العالم الموازى الـذى ينبغـى أن تقـارن بـه لكـى تقاس درجـة البعـد والقرب، درجـة التشبيه أو الاستعارة، درجـة المماثلة أو المخالفـة، وكأنها تريـد أن تتجاوز مرحلة « كأنه » أو « ما أشبهه» مجسدة عالما منفردا لا يقاس إلى سواه ولا يقاس سواه إليه وهو قريب من العالم المتفرد الذى كان يحلم به المتنبى فى صباه عندما كان يقول :

أمِطْ عنك تشبيهـى بما وكأنه   فما أحد فـوقى ولا أحد مثلى .

وهو العالم الذى عبر عنه كذلك النقد الأدبى الحديـث عندما فرق بين العالم الذى يتولد عن الخيال الروائى والعـالم الذى يتولد عن الخيال الشعرى ، وقد رصـد رولاندبارت دراسة لهذه القضية أطلق عليها « استعارة العين»[١] Ia Metaphore de I' Oeil ، أشار فيها إلى أن الخيال الروائى خيال « احتمالى» بمعنـى أن الرواية قائمة فى أساسهـا على أن كل ما يروى قابل لأن يحدث ، ومن ثم فهو خيال خجول حتى فى أكثر ألوان الإبداع رفاهية ما دامت لا تجرؤ على التجسد إلا تحت ضمان الواقع وعلى العكس من ذلك فالخيال الشعرى خيال غير احتمالى، والقصيدة غير قابلـة فى أى حال لأن تحدث إلا على التخوم الحانية أو الملتهبـة من عالم « الفانتازيا» ومن هنا فإن الرواية تتشكـل من التنسيق بين عناصر واقعية صُدْفوية لكن القصيدة تتشكل من استكشاف الكمون فى العلاقات بين العناصر.

إن هذا التصور الذى قد نعود إلى بعض تجلياته التعبيرية على بناء القصيدة عند شاعرنا ، يتجسد بطرائق مختلفة فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وعلى نحو خاص فى المرحلة المتأخرة منها ، فعندما تقلع به السفن فـإن معيار الرحلة الخارجية والذى يتمثل بالضرورة فى اتجاه الرحلة ، ويتمثل فى مستوى مواز فى طرح التساؤل حول هدف قصيدة أو معناها ، هذا المعيار ينبغي أن ينحي[٢] :

سفنى أقلعت
فلا تسألونى ، فى دروب العباب : أيان تمضى؟
مثلما تشهـــق الـــدمـــوع دعـــونـــى
أزرف السر مـــــن بقيـــات ومضـــى
لافـــــــــــــــراق ولا وداع !
ولكـن حـالـة من ضفـاف بعضـى لبعضـى !

---

(١) Roland Barhes Essais Critiquse. Editions Seuill 1981.)). 238.

(٢) انظر قصيدة ، سفن أقلعت ، ديوان صلاةو رفض الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٠ .

إن الإطار الخارجى لعالم القصيدة قد تحدد أو فلنقل قد ألغى، فى حشد من الصور قصد به الإرباك المتعمد لإطار الخطاب النثرى المنطقى، فلاجهة ولا فراق ولا وداع ولانقطة بدء تقابلها نقطة نهاية ولكنها رحلة من ضفاف بعض هذا «الكل» الملتحم من المشاعر والقصيدة والأداة والعالم إلى ضفاف البعض الآخر، وفى ضوء هذا المفتتح يتحدد المذاق وعلى المتلقى الذى يتابع الرحلة الغريبة أن يلتزم بالبناء الداخلى الخاص لعالم القصيدة، وأن يتذكر نصائح «الخضر» لصاحبه فلا يسأل الشاعر عن شىء حتى يحدث له منه ذكرا فجزئيات الرحلة لا تقيم بالضرورة علاقة مع جزئيات العالم الخارجى، ولكنها تركز على تفجير الكمون فى العلاقات بين عناصرها:

لا شراع ولا سفين
ولكن زورق، من سماء روحى لأرضى
أطلقته الأحزان من كل شط
زائرا، يوقظ اللهيب ويفضى
أنا ملاحه وحادى خطاه
وأنا موجه وعاتى دجاه
وأنا فجر حلمه، وكراه
وأنا يقظة حداها هواه
فاتركونى
كما تغنت رؤاه، أتغنى بسره ثم أمضى.

إن جانبا من ملامح التشكل الخاص لعالم القصيدة لا يتجلى من خلال اللجوء إلى اللغة التصويرية وحدها ولكنه يتجلى من خلال البناء اللغوى النحوى الخاص الذى يمكن أن يسعى بكيمياء التعبير مساندة لكيمياء التصوير لكى يشكلا معا لحمة البناء الشعرى وسداه، وكما تقوم الكيمياء فى عالم المادة بالتهدى إلى الوسائل التى يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر بينهما كمون فى قابلية المزج بين عناصرها قد يكون خافيا على العين غير الخبيرة بالاكتشاف الدقيق، وكما ينتج عن ذلك المزج عنصر ثالث قد لاتبدو للوهلة الأولى علاقة واضحة بينه وبين العناصر التى انبثق منها لأنه يشكل فى ذاته عنصرا جديدا، فإن لغة الشعر تصويرا وتعبيرا تقوم بهذه المهمة بين العناصر اللغوية أو بين واقعين مختلفين وكما كان يقول أندريه بريتون رائد السريالية: «كلما كانت العلاقة بين الواقعين بعيده ودقيقة، كانت الصورة قوية، وكان لها زخم انفعالى، وواقعية شعرية»[1].

---

(1) A . Breon Premier Manifeste du Surealisme. Coll Idees. Paris 1963.

وإذا نظرنـا فقط إلى الجملة الإسنـادية الرئيسيـة التى ترد فى المقطـع الأخير فى شكل جمل اسمية تتكون من مسند إليه ومسند ، مـن مبتدأ وخبر ويتحد المسند إليه أو المبتدأ فيها على حين يختلف المسند أو الخبر، فسوف نلاحظ جانبا من أسرار كيمياء التعبير، ولنعد النظر إلى هذه الجمل الأربع المتتالية :

أنـا مـلاحـه وحـادى خطـاه
وأنـا مـوجـه وعـاتـى دجـاه
وأنـا فجـر حلمـه وكـراه
وأنـا يقظـة حـداهـا هـواه

فسوف نلاحظ أن البنـاء هنا يحطم عن عمد أحد أعمدة المنطـق النحوى للبناء النثرى ، حيث يقتضى هـذا المنطق فى حالة الإسناد أن تتـم عملية نفى وإثبات متزامنـة بين كل من منطوق المسنـد ومفهومه ، فأنـت إذا قلت : هو أبيض فقـد قمت بإثبات صفـة البياض فى منطوقها للمسنـد إليه وفى الوقت ذاته قمت بنفـى صفة المفهوم وهى السواد عنـه ومن أجل هذا فإنـك لو قلت هو أبيض كالعنبر لأصـدر المنطق حكمه بخطأ العبارة لوقـوع التناقض الواضح[1] فى عالم الواقع ، لكن جمل الإسناد التى معنـا تلجأ فى سبيل إحلال عالم آخر محل عالم الـواقع إلى مخالفة هـذا التصور المنطقى على طول الخط بـإثبات المسند وضـده فى وقت واحد إلى مسنـد إليه واحـد ، وقد جاء هـذا البيان فى سلسلـة الصور المتضـادة على النحو التالى :

أنا الملاح	أنا الموج
أنا الدجى	أنا الفجر
أنا الكرى	أنا اليقظة

وزاد من حـدة التناقـض هنا وجود ضمير الغـائب : «ملاحه ، مـوجه ، فجـره ، كراه» وارتباطه بتنـاقضات مكانية كـالفوقية والتحتية فى الملاح والموج وتنـاقضات زمانية كـالليلية والنهاريـة فى الدجـى والفجر أو الكرى واليقظـة ، وكل هـذه التناقضـات تصب فى مجرى تأكيد خصائص عالم التجربة الشعرية انفصالا عن العالم الواقعى الموازى .

ولا تقل كيميـاء التصويـر تأثيرا فى عـالم التجربـة الشعريـة عن كيميـاء التعبير، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تذويب الفواصل بين الذات والموضوع :

---

(١) حول هذه القضية انظر كتاب : Jean cohen. Le haut Langage وترجمتنا العربية له : « اللغة العليا . النظرية الشعرية» المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ١٩٩٦ .

سفنـي أقلعـت ومـا كنـت فيهـا

إنما كـان سبحهـا فى عـروقـي

تمخـر الموج وهـو قلبـي

وتجتـاح زئير الـريـاح وهـو طـريقـي

وحيـث تتعاقـب الصـور مـراوغة بين التجسيـد الموهـم بـوجود السفينـة والملاح والموج والشاطـئ . والتذويب المتعمد المحطـم للإطار ، المفجـر لامتزاج البعض بالكـل واللحظ بالدائم :

انظـروهـا تميـد فى لجهـا النشـوان

سكـرى تجترُّوهُـمَ الـرحيـق

نظـرت، ثـم أطـرقـت ، ثـم سـارت

مثلما انهار عـاصـف فى حـريـق

حـرة، لاتـريـد شطًـا ولا تنشـد بـرا

يريد وأد الخفوق

أذهلتهـا جنـائز الموج

فـارتـدت وقـالـت لكـأسهـا لاتفيقـى

واسخـرى فى الـرفـات، والموت

وأسقـى ثـاكـلات الـريـاح، نـوح

الغريق!!

وعلى هذا النحـو تتجسد ملامـح العالم الخاص للشاعـر بوسـائله الشعريـة الخالصة ، وتتبدى معنى خصوصية التجربة وتطويع الأداة .

* * *

إن هذا التصور الناضج لأبعاد التجربة الشعـرية ، والذى بلغ نضجه حدا جعله يفيض فى النتاج الشعرى ذاته ، ويدور الشاعر من حوله ، دورانا يلفت النظر، وربما أكثر مما يمكن أن نلتقـى به لـدى كثير من الشعـراء العرب فى العصر الحديـث ، هـذا التصور لم يـولد بـه الشاعـر، ولم يُصَبَّ مرة واحـدة فى نتاجه ، وإنما نضج شيئـا فشيئا حتى استقـام فى المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر على نحو خاص .

وقضية المراحل فى شعر محمود حسن إسماعيل ، كانت موضع اهتمام كبير من الدراسات التى دارت حوله ، سواء تلك التى درست مرحلة زمنية من نتاجه كما صنع الدكتور أحمد هيكل [١] أو تلك التى حللت ديوانا من دواوين المرحلة المبكرة[٢] ، أو ديوانا من دواوين المرحلة المتأخرة[٣] أو ظاهرة فنية فى النتاج الشعرى له [٤] ، بل إن الشاعر نفسه كان على وعى دائم بهذه المرحلة ، ولم تخل قصائدة ذاتها من إشارات متكررة إلى مراحل تجربته المتعددة فى مثل قوله [٥] :

لى مع الأمس حكايات شقيات البلابل
كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكل
أنا والكوخ وليل فى جناح الرق واغل
وزمان أحدب الخطوة من عض السلاسل
بزغ الفجر وشق الدرب فيه بالمعاول
فازحفى فالنور ظمآن إلى موج القوافل
واتبعينى فالغد الأخضر، فوق الدرب مائل

أو مثل قوله [٦] :

سمعت به الكوخ تحت الظلام عويلا من اليأس غنيته
وشلت يد الله طاغوتها بفجر على النيل قدسته
فناغمت فيه انتفاض الحياة بسحر من الله ألهمته
وسبحت لما أطل الضياء ودك الظلام الذى عشته

ولاشك أن من الميسور لمح المراحل الكبرى للتجربة الطويلة المتنوعة من حيث موضوعاتها الأثيرة أو المسيطرة مثل تجربة الريف والفلاح والطبيعة ثم رحلة الحب، ثم

---

(١) أحمد هيكل : دراسات أدبية. دار المعارف سنة ١٩٨٠م، دراسة بعنوان : محمود حسن إسماعيل، وسمات شعره حتى قاب قوسين « وكانت الدراسة قد نشرت من قبل فى شكل مقال بمجلة الشعر، يونيو ١٩٦٥م.

(٢) شفيع السيد: دراسة لابد، دراسة ملحقة بالديوان، طبعة المعارف، ١٩٧٧م.

(٣) على عشرى زايد: ديوان لابد « هكذا أغنى» ملحق بالديوان، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧م.

(٤) أحمد درويش، الحوار الخلاق مع الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل، فصل فى كتاب النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة مكتبة النهضة ١٩٨٨م.

(٥) ديوان قاب قوسين ص ١٥ .

(٦) ديوان « لابد » ص ١٥٦ .

المرحلة الاجتماعية السياسية قبل سنة ١٩٥٢م ، والمرحلة المناظرة لها بعد سنة ١٩٥٢م، ثم مرحلة التصدع النفسى بعد هزيمة ١٩٦٧م ، وأخيرا المرحلة الصوفية ، ولا شك أن هذا التقسيم العام للموضوعات تتداخل فيه موضوعات أخرى رئيسية مثل الفرعونيات والإسلاميات ، غير أن هذه النظرة إذا كانت تتكئ على تعدد « المضامين» وتطورها فى النتاج الشعرى ، فإنها فى الواقع لا تأخذ من جوانب الخطاب الشعرى إلا أحد جوانبه ، جانب الأفكار وهو ليس جانبه الرئيسى ، فكما كان يقول مالا رميه لديجاس : « ليس من خلال الأفكار تصنع القصائد ولكن من خلال الكلمات[1]، وإذا كان جانب الأفكار قد احتل مكانة هامة فى النقد الكلاسيكى للشعر، فإن التطور النقدى قد خفف من حدة هذه الأهمية من خلال إلحاق القيمة الجمالية للشعر بالقيم السائدة فى الفنون الأخرى كالرسم والنقش والتصوير والصياغة وفى هذا الإطار كان جانب من النقد العربى القديم ، لدى نقاد مثل عبد القادر الجرجانى ، سباقا ونافذ النظرة حين ركز اهتمامه من خلال المقارنة مع الفنون الجميلة على جوانب أخرى فى الخطاب الشعرى ، تضاف إلى جانب الفكرة ، غير أن عصورا لاحقة سوف تشهد نظرات أخرى أكثر تطورا فى مجال الربط بين الشعر والفنون الجميلة ، مثل نظرة الشاعر الألمانى نوفاليس (١٧٠٢ ـ ١٨٠١ ، والتى تلحق الشعر من بين الفنون الجميلة بفن الموسيقى فتتقلص من خلال هذا الإلحاق « الفكرة» إلى حد كبير ، ويتقلص معها جانب الموازاة بين العالم الشعرى والعالم الخارجى ، وإذا كان النقد الحديث قد قلل من جانب الاعتماد على عنصر الفكرة فى التحليل النقدى للقصيدة ، فإن كثيرا من اتجاهاته لم تلغها من عناصر الخطاب الشعرى ، وإنما جعلتها واحدا من المحاور تتوقف قيمته على مدى التنسيق بينه وبين المحاور الأخرى ، وقديما قال الجاحظ « إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها البدوى والحضرى ، وإنما الشأن إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء . فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير[2].

وقد فرق رومان جاكوبسون من بين النقاد المعاصرين بين مجموعة من الوظائف المختلفة للخطاب حين أشار إلى ما أسماه [3] بالوظيفة المرجعية للسياق والوظيفة العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية ثم الوظيفة الشعرية للقصيدة معرفا إياها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هى واضعة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها ومركزة على الجوانب

---

(١) Ia Poesie . J. Lambert. ap. cit. P. 17.

(٢) الجاحظ : الحيوان جـ ٢ ص ١٣١ .

(٣) Voir R. Jakobson. Essais du Languistique. genèrale. et. Huit questions de Poetiiqu .

المحسوسة للرمز، لكن هذه الأنماط المختلفة من وظائف « الخطاب» اللغوى من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها فى عمل معين ـ كما يقول جاكسوبون ـ ولكن من الممكن أن يغلب عليه فالوظيفة الشعرية ذاتها يمكن أن تتحقق فى أنماط أخرى من الخطاب مثل جانب من المقال النثرى أو زاوية من نكتة طريفة أو حتى فى إعلان تجارى، والوظيفة السياقية أو المرجعية يمكن أن تتحقق فى قصيدة تنشد هدفا نبيلا لكنها لاتكون هى التى تعطى لهذه القصيدة قيمتها.

انطلاقا من هذا المفهوم يمكن أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم « التطور» فى شعر محمود حسن إسماعيل فى جانبيه اللذين نهتم بهما فى هذا البحث وهما البحث عن رؤية متميزة ومن ثم عن عالم شعرى خاص، وقد رأينا المرحلة الأخيرة من هذه الزاوية فى صدر هذا البحث، ثم التطور فى مجال كيمياء التعبير والتصوير وقد أشرنا إلى مانعنيه بهذا المصطلح فى الفقرات السابقة، وربما يكون من المفيد التأكيد على عدم وجود فصل بين هاتين الزاويتين فى ذاتيهما ولا بينهما وبين الجوانب الأخرى فى التجربة الشعرية إلا بالقدر الذى تستلزمه دوافع الدرس والتحليل.

* * *

على الرغم من ظهور التميز المبكر فى الرؤية الشعرية لمحمود حسن إسماعيل، ومن محاولة بعض الباحثين لأن ينسب إليه كل خصائص « الديك الفصيح» التى يتحدث عنها المثل الشعبى، وهو يتمتع حقيقة بكثير منها، فإن جانبا كبيرا من خصائص التطور والنمو فى عالمه الشعرى تعكسها قصائده، وإذا كان الشاعر فى مراحله الأخيرة يجتاز حجب الكلمة وسجف الغيوب وقاع الغموض ويصل إلى شواطئ لم تدركها الرياح من قبل، فقد عكست تجربته الأولى إحساسه بوجود حد للرؤية يقف عند تخوم الغموض وباليقين من أن المناطق الغامضة يجب أن يتوقف دونها الشعر فهو يقول[1] :

تزاحمت حولك الأحزان عاصفة ... إذا وفى كدر هدتك أكدار

لا تسأل الشعر عنها فهى ملحمة ... من الأسى غلفت معناه أسرار

صوفية شردت فى الصمت حكمتها ... فما تفيد أناشيد وأشعار!

ولاشك أن تخوم هذه الرؤية الخائفة من الغموض والمتراجعة بالشعر دونه، قد تغيرت تغيرا كثيرا فأصبحت تجتازه دون هيبة، بل تتحرش به وتبحث عنه كما أشرنا من قبل، وكما

(١) هكذا أغنى : قصيدة ضجة الروح ، ص ١٥ .

تتبدى عند التعـرض للتجربة الصوفية على نحـو خاص، وإذا كانت التجربـة قد شهدت جـانبا كبيرا مـن استقلال عـالم القصيدة عـن العالم الخارجـى، كما رأينا وشهـدت من ثـم استقلال عالم القصيدة عـن العالم الخارجى، وشهدت من ثم استقلال صـوت الشاعر عن الأصوات الخارجية حتى عند اللجوء إلى الطريقة الحوارية التى تحولت فى المرحلة الأخيرة من قصائد الشـاعر إلى لون من المونـولوج الواضح يـدور فيه الحوار مع ذاته، أو مـع الأصوات المتخلفة داخـل عالم القصيدة والمنتميـة إليها، فإن المرحلـة الأولى من نتـاج الشاعر كـانت تشهـد امتداد « الحبـل السرى» بين عالم الشـاعر والعـالم الخارجى، سـواء تمثل فى المتلقـى والملهم والمحاور الخارجـى الموجود أو المتخيل، أو تمثل فى الاتصال بعوالم الشعـراء الآخرين السابقين عليـه، ويظهر هـذا كله فى البنـاء الحوارى الذى يسـود فى بعض قصـائد المراحل الأولى مثل [1] :

يقـول: سـودت الأغـانـى وبشرهـا	وأصبحـت تهذى بـاللحـون القـواتـم
وشعـرك هـدتـه المآسـى وسـودت	أغـاريـده فى الحب بيـض التمائم
فقلـت لهم: لا تكثـروا اللـوم إننـى	تحيرت فى كـون عجيـب المظـالم
تعلقتهـا عـذراء ينـدى حـديثهـا	صفـاء تجلى مـن عفيـف المبـاسـم

ولاشك أن أنماطا تعبيرية مثل : « يقولون» و«قلت» تفتح نوافذ على الممرات الحوارية مع العالم الخارجى على حين تقودنا الصيغ المطروقة مثل : « تعلقتها عذراء » إلى نتاج تراث كان مايزال فى مرحلة التمثل عند الشاعر.

وإذا كـانت الفـواصـل بين العـوالم ما تـزال واضحـة، فى المراحـل الأولى، فإن أنسـب الوسائل التصويريـة، ربما يكون التشبيه الذى يحتفظ لكل عالم باستقـلاله عاقدا جسرا من الاتصـال بين العوالم، لايصـل إلى مرحلـة « المزج الكيميـائى» الذى تقـوم به الاستعـارة فى مرحلة لاحقـة، وإنما يساعد على التأمل المتـأنى بين العوالم المستقلة المنفصلـة ومن ثم على إعطـاء التعبير المنبسط لا التعبير المكثـف حول درجـات الاتصال، ولقـد تبدو شخـوص العوالم وجزئياتها واضحة فى هذه المرحلة فى مثل قوله [2] :

كان اختلاج النـور فوق حطامها من الألق الخابـى تهاويل واهم

(١) المرجع السابق. ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥

سألت رباها أين بلبلك الذى تغنى طويلا فى المروج البواسم

فأطرقت الأغصان حزنا، وأصبحت كمرتبك من حيرة الفكر واجم

فما بين اختلاج النور وتهاويل الواهم، وما بين إطراق الأغصان وحيرة الواجم، جسور من الاتصال مع الاحتفاظ بالمسافة واضحة، ومن هنا شاع فى هذه المرحلة عند الشاعر تكنيك «تراكم التشبيهات» حين كان يعمد فى إطار مشهد حسي يترجم عن لحظة شعورية يعيشها، إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة لتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة وقد يتراكم فى الموقف الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهية متتالية تتعاون جميعا على إجلاء صورة مشبه واحد، ففى قصيدة «أسرعى قبل أن تموت الأغانى»[1] يبدو العاشق المحروم الحزين :

كالشجا فى اللهاة، كالهم فى المهجة، كالموت فى ربيع الحياة

كرمام القبور، كالبيدر المهجور، كالرجس فى جنوب العصاة

كحفيف الظلام فى أذن الغاب، كإثم يطيف عند الصلاة

كورود الخريف ماتت على الأيك ومات الشذا على الورقات

كرفات الأحلام فى عالم النسيان ضاعت بظله أمنياتى

كأنين الغريب فى وحشة الليل كلطم النوادب الثاكلات

كفحيح يريق سم المنايا، نفحته الحياة فى الكسرات

كنشيج الأيتام ملوا من الدمع ومالوا برعشة الآهات

وتتوالى الصور على هذا النحو متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة مرئيا كورد الخريف أو مسموعا كأنين الغريب أو مشموما كرمام القبور أو ملموسا كالشجا فى اللهاة أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام وفحيح يريق سم المنايا أو مستمدة من عالم التجريد كالموت والرجس والإثم، وكل تلك الصور تفد مسرعة من آفاق متباعدة لتلتقى فى بؤرة مرآة واحدة وتنعكس عليها وتحاول أن تلتقى فى مذاقات متقاربة، وتلك واحدة من الطاقات الإضافية للعين الشاعرة التى تستطيع من خلالها أن ترى فى أكثر من اتجاه فى آن واحد، وهى عين أقرب ما تكون الآن إلى ما اكتشفه العلم من وجود طاقة خارقة لأعين بعض الكائنات البحرية التى تتمتع بعدسات كثيرة على حدقة العين الواحدة وتستطيع أن ترسل

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٣ .

شعاع كل منها فى اتجاه خاص فيخترق بعضها سطح الماء وينفذ بعضها إلى أعماقه وتتجول العدسات الأخرى للأمام والخلف، ثم ترتد الصور جميعا فى سرعة خاطفة إلى بؤرة العين الواحدة ذات العدسات المتعددة لتستخلص منها اللمحة الضرورية التى تمنحها البقاء وتمنع عنها خطر الفناء، وكذلك تفعل العين الشاعرة لتدفع عن نفسها عوادى الرتابة والتقليد والعالم المتكرر والرؤية المستعارة.

وإذا كان الشاعر يسلط تكنيك العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على « الذات » كما رأينا فى الفقرة السابقة، فإنه يسلطه أحيانا على « الموضوع » الذى يدور حوله التأمل، وإذا كان يميل أحيانا إلى أن يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة، فإنه قد يجنح إلى «التشبيه البليغ» الذى تتجاور فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة، ولكن تبقى العوالم أيضاً متميزة، من خلال وضوح عنصر المشبه والمشبه به، وتلك مرحلة وسطى فى الطريق إلى المرحلة الاستعارية التى تتميز بمزيد من الصهر الكيميائى بين العوالم المتباعدة سعيا إلى صبها فى عالم واحد، ومن شواهد هذه المرحلة الوسطى التى تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة، قصيدة « أنت دير الهوى »[1] حيث تتوالى عشرون صورة متتالية، يتحد محور المشبه فيها من خلال ضمير المحبوبة « أنت » وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة فى الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة، القريب منها أو البعيد، من خلال طاقة العين الشعرية ذات العدسات المتعددة التى أشرنا إليها، يقول محمود حسن إسماعيل :

أنت نبعى وأيكتى وظلالى	وخميلى وجدولى المتسلسل
أنت لى واحة أفئ إليها	وهجير الأسى بجفنى مُشْعَل
أنت ترنيمة الهدوء بشعرى	وأنا الشاعر الحزين المبلبل
أنت كأسى وكرمتى ومدامى	والطلا من يديك سكر محلل
أنت فجرى على الحقول، حياة	وصلاة، ونشوة، وتهلل
أنت طيف الغيوب رفرف بالرحمة	والطهر والهدى والتبتل
أنت شعر الأنسام وسَوْسَنِ الفجر	وذابت على حفيف السنبل

(١) المرجع السابق، ص ٧٤ .

وتتوالى الصور على هذا النحو، مؤكدة ذلك الملمح الذى أشرنا إليه فى وجود درجة معينة من درجات تطور استقلال العالم الشعرى عند محمود حسن إسماعيل، وتطور الأداة التعبيرية الملائمة.

* * *

فى مرحلة لاحقة سوف تتطور عند شاعرنا درجات امتزاج العوالم المتباعدة وتتطور معها فى الوقت ذاته، الأداة التعبيرية الملائمة، وسوف تدخل الصورة مرحلة من مراحل التكثيف، تبتعد شيئا فشيئاً عن الأرض الواسعة المنبسطة التى كانت تتحرك عليها فى المرحلة السابقة، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل العالم الخارجى، من خلال لون من التبرير الذى يتجسد أحيانا فى وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد انطلاقا من تجاور مجموعة من ثنائيات المتشابهات، وتميل البلاغة الحديثة إلى أن تسمى هذا التكنيك، بنظام « الدائرة الواسعة» فى مقابل الدائرة « الضيقة Court Circuit - التى تتمتع بها الصورة الشعرية الحديثة التى لا تجنح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح وإنما إلى المفاجأة والصدمة، لكى تفجر من أعماق النفس من خلال التجاور السريع والمفاجئ للعوالم المتباعدة، طاقة شعورية هى هدف القصيدة والشاعر، ولقد لاحظت بعض الدراسات التى جرت على مسودات بعض كبار الشعراء، سعى بعضهم خلال عملية الإبداع إلى مزيد من القصر فى محيط الدائرة ومزيد من المفاجأة فى تجاوز العناصر، فى دراسة حول مسودات الشاعر الفرنسى أبوللونير، وجد أن إحدى صوره تدرجت خلال المسودة على النحو التالى :

١ - الشمس تشرق مقطوعة العنق.

٢ - الشمس هنا مع رأسها المقطوع.

٣ - إنها عنق مقطوع.

٤ - شمس عنق مقطوع Soleil cou Coupe.

إن الصورة الأخيرة هى التى أثبتها الشاعر فى ديوانه، بعد أن حذف الصور السابقة التى تحمل إشارات تبريرية تساعد على الربط المنطقى بين العالمين، وهو اختيار يحد من النزعة إلى البحث عن مقابل نثرى، يشرح «الصورة الشعرية، سواء فى مفهوم الاتصال بين العوالم أو التركيب اللغوى المصاحب، إن الدائرة الضيقة والتى تكاد تنعدم، تبدو فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل فى المرحلة المتأخرة، نتيجة لتطور مفهوم الرؤية الشعرية ولما ألمحنا له من قبل من انصهار « الذات» و«الموضوع» فى كيمياء التجربة والتصوير والتعبير، وقد لا تساعد كثير من لوحاته فى هذه المرحلة على الاستجابة لشهية الباحثين عن معادل

نثرى . فى مطلع قصيدة « من التابوت» [1] نلتقى بهذه اللوحة :

من الجرح الذى . . . مازال نهش يديه

إعصار يبعثرنى

وينسخنى بذاتى طيف ذات منه

يخرسنى ويسمعنى

ويجعلنى كمعصية مغلقة بعفو الله

يشفع لى ويردعنى

ويحملنى كتابوت عتىّ الرفض

يقبرنى ، ونحو ضحاه يدفعنى

تداخل فىَّ « مهتلك» . . وحى تأثر الميلاد يخفضنى ويرفعنى» .

إن تعمد الإرباك اللغوى والتصويرى هو سمة اللوحة ، ونحن لا نجد منذ البدء عناصر النثرية ، بل إننا لنفتقد بعض العناصر من الناحية النحوية ، فمنذ السطر الأول تقابلنا هذه النقاط التى وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة ، ولا نجد خبرا لكلمة مازال ، ونجد الأشياء قد تبعثرت وجمعت ، وقبرت ودفعت نحو الضحى ، وأدخل فيها الهالك الميت والحى الثائر فى ذات واحدة وفى آن واحد ، وكل ذلك ولاشك يلج بنا فى درجة من درجات الغموض ويبتعد عن مناخ البناء النثرى الواضح المترابط ، لكنه غموض له مسوغاته الفنية وله مفاتيحه التى يمكن أن تساعد القارئ على الدخول إلى عالم القصيدة ، بدلا من محاولة إخراج أحشاء هذا العالم لكى يقدم حوله شرحا مبسطا .

لقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦٧م ، فى أعقاب الشرخ العظيم الذى زلزل ذات الشاعر وعالمه ، وجعل كنزه الذهبى الذى أطال التغنى به منذ ليالى الشرق ومآذن القدس وسماء بغداد وسحر النيل ، جعل هذا كله يدخل فى دوامة الانهيار والانتكاسة والذوبان والأفول فى جانب من جوانب النفس ، على حين يحاول جانبها الآخر رفض ما يراه والتمسك ببقايا من الخيوط ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الإنسان من هو ولا معنى « أنا » وهل ما يحمله فى حناياه « ذاته» هو حقيقة أم وهم من الأوهام :

---

(١) ديوان صلاة ورفض ص ٥٣ .

أقــــول أنـــــا فيرفضنـــــى
وحين يطـــل وجـــــه الأمـــس فى
رؤاه تفزعنى ! !
فــاســـأل نـايـــه المسجـور بين يــديــن
تحترقـــان مـــن فــزع ومـــن طــرب :
أذاتى هذه ؟
أم أنها الأوهـــــــــــــــــــــام
تــــرحمنــــى فترجعنــــى إلى نسبــــى
فهات الناى مخمورا
بصـوت الــرفـض والأحـــرار واللهـب
لعل نسيجه العاتى مـن التابوت ينزعنى

إن هذا الشرخ النفسى الـذى أصاب الشاعر بعد هـزيمة سنة ١٩٦٧م، كانـت شقوقه تمتد فى أعماق الشاعر، على مساحات لا تستطيـع قصيدة واحدة أن تغطيها، ولا فترة زمنية واحدة أن تستوعبها، وإذا كان الشاعر قد عبر عن جانب من رد الفعل المتماسك لهذه الهزة العنيفة فى مـرحلة لاحقة فى قصيدتـه الطويلة « السلام الـذى أعرف »[1] والتى ترجمت إلى الإنجليزية وألقيت أمام مؤتمر دولى للشعر بيوغـوسلافيا سنة ١٩٦٩م، فإن رد الفعل الآنى على هزيمـة ١٩٦٧م، أفرز لـدى الشاعر مجمـوعة من الأنـات القصيرة المتلاحقـة شكلتها رباعيـة حزينـة ضمها ديـوان « صلاة ورفـض» ممثلة فى قصـائد سيناء ومـن التابـوت ومن رصيف الـوجود وجبال الصمود، قبـل أن تتوالى فى الديـوان نفسه قصائد أخرى تمثـل علو الصوت ولململة أشلاء الذات والدعوة إلى حركة الجسد، أو تطوف مجموعة أخرى حول مآذن القدس وأصوات الأذان الذبيحة عليها .

وإذا ألقينا نظـرة على مجموعـة الآثار المتـلاحقة القصيرة ، فسـوف نجد الأداة التعبيريـة تتوثب فى يـد الشاعر لكى تساعـده على الوصول إلى جوانب مـوغلة فى أعماق هذا الجرح،

---

(١) انظر « السلام الذى أعرف » قصيـدة طويلة لمحمود حسن إسماعيل، مع ترجمتها إلى الإنجليـزية بقلم الدكتور مهدى علام، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م.

ولن يتوقف الأمر بالأداة أمام اللجوء إلى الصورة كوسيلة للتقريب أو التجسيد وإنما ستخرج « الكلمة» ذاتها فى كثير من الأحيان عن دورها الـدلالى أو المعجمى لكى تؤدى دوراً تعزيميا وسحريا، وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وربما تختزنه فى الأحوال العادية لمهمة مثل « السحر» عندما لايريد السحـرة من كلامهم إفادة معنى معين بقدر مايريـدون الدخول بسامعيهم فى طبقة نفسيـة خاصة والتهيؤ بهم ومعهـم إلى التعامل مع منـاخ معين، ومنذ القديم عـرفت اللغة أيضاً نوعـا من التماسّ بين وظيفة الكلمة السحرية ووظيفة الكلمـة الشعرية وليست عبارة مثـل «إن من البيان لسحـرا» إلا مؤشرا قويا فى هـذا الاتجاه ، حين ينزع عنها لبـاسها المجازى، والملكة الشعرية عنـد شاعر مثل بودلير تعرف بأنها « السـاحـرة الموهوبة» وعندما أطلق فاليرى كلمة « كارمينا» عنوانا على أحد دواوينه فقد كان ينعش المعنى الكامن فى هذه الكلمة اللاتينية الدالة على معنى « الغناء بقوة سحرية»[(١)] .

إن كثيرا من الظـلال السحرية تفـد على الذهن وأنـت تستقبل قصيدة « سينـاء» النغمة الأولى من هـذه الرباعيـة الحزينة، حين تحس أن مـدلولات الكلمات تتصادم وكـأنها طيور فزعت مـن مرقد آمن فى جـوف ليل سحيق، وأن التراكيب عـازفة عن أداء ما ينـاط بها من مهام فلا الشرط يبحث عن جواب، ولا الفعل يستند إلى فاعل ولا حرف العطف يتكئ على معطوف عليه، وعنـدما تقابلنا فى مطلـع القصيدة أداة مثل . . ولو » فـإن علينا ألا نبحث عن قطاع مـن الخطاب تعد امتدادا له ويستـدعى وجود حرف العطف « الـواو» فالخطاب مستمـر فى النفس قبـل القصيدة وبعـدها وليسـت هذه النفثة إلا نتوءا مـن جبل الجليـد المنغمس العائم الطـافى، وليس علينا أن نبحث عـن جواب لكلمة « لو» بـل إن هذه الأداة سوف تتكرر فى القصيدة إحـدى عشرة مرة متتالية وكأنها كواكب يـوسف فى رؤياه، قبل أن تلتقى بمؤشر لفحوى غمغمة الأداة :

ولـــو غـــافلتنـــى مقـــاديـــر غيـــب ... على وجههـــا صيحــــة للنـــزوح
وشقـــــت دروبـــــى جنـــــازاتها ... بعطـــــر شـــــذاه زوال يفـــــوح
ولـــو شطـــر الـدهـــر إصغـاء روحـــى ... وصـــب الهمـــود لنـــايـــى الجريـــح
ولـــو عشـــش الهم تحت ضلـــوعـــى ... وظـــــل على رئتيهـــــا ينـــــوح!!
ولـــوقفـــزت مـــن دمـــى آهـــة ... أبـــابيـــل جـــن بمهـــوى سفـــوح
ولـــو كلـــم الموت أنهار صمتـــى ... وأصغـــى سكـــونـــى لنهش الفحيـــح

Voir. Poesie et Magie. Joubert. op. Cit p. 1(١)

ولـــو فـــاجـــأتنـــى لثغـــاء غيـــب   مـــدثـــرة بصفـــاء كسيـــح
لأنبـــــت ذاتـــــى وأرجعتهـــــا   مـــن العـــدم الهاجـــع المستريـــح
ظـــوامـــئ تـــرضعـــن وهـــم العبير   وتـــرعـــش كـــل جماد وروح
وجئتك من كل وحى ومن كل حى ومن كل   ميـــت، ومـــن كـــل لحن ذبيـــح
أنـــاديـــك أنـــت النـــداء الـــوليـــد   لسمـــع تـــرنـــم فيـــه ضريـــح

لقد أوردنا هذا المقطع الطويل من القصيدة لكى نرى كيف يتحرك « الجزء» الخاص، فى إطار « الكـل » الخاص ، حركة ليس مـن الضرورى أن تلتزم بقوانين علاقـة « الجزء المطلق بالكل المطلق» ما دامت تنسج لنفسها قانونا تلتزم به وتدعو قارئها إلى أن يفتش عن ملامحه ليتلقى المتعـة المزدوجة من المحـاولة والثمرة معا ، ومـن ثم فليس مـن الضرورى أن نبحث ونحن نتأمل البيـت الأول مثلا عن قسمات وجه مقادير الغيب التى تعلـوها صيحة للنزوع وهى تغفلنا ، إلا فى إطار ما أشرنا إليه من القـوة السحرية والتعزيمية للغة ، وإلا فى سلسلة ما توحى به الصورة التالية لها من ملامـح أقل غياما لموكب الجنازة الذى يشق دروب مقادير الغيب وقد فاح منه شذى عطر الزوال ، فنغمة الزوال الجنائزى فى إطار التصدع الذى أشرنا إليه هى التى يمكن أن تنعكس من جـديد على الصورة الأولى لا لتهبها المعنى ولكن لتلقى حولها بعض الأشعة .

وليست الصور الثـلاث المتتالية : « لو جسدت نفسها حيرتـى . . . ولو كلم الموت أنهار صمتى . . ولو فاجأتنى لثغاء غيب» ليست بأكثر طواعية للمعنى النفسى لمن يريد أن يخرج أحشاءها ، ولكن وجود « الجن» الصريح فى الصـورة وصورة « الهامة» الشائعة فى الأساطير الجاهلية ، الظامئة إلى الثأر والتى تقول أسقونى كما كان يعبر عنها ذو الإصبع العدوانى .

يا عمرو إلاتدع شتمى ومنقصتى   أضربك حتى تقول الهامة أسقونى

وقوع هذه الهامة فى أودية الموت والجن ، هذا المناخ كله يؤهل دون معادل نثرى للحديث عن سينـاء والمقبرة الكبرى والجرح الظامئ لعـام ١٩٦٧ ، وإذا كان ظمأ الهامـة يتجسد فى صورة تالية :

« ظوامـئ ترضعن وهم العبير» فـإن التركيب اللغوى هذه المرة ، تـرتبك أطرافه بـالمقياس النثرى ، فكلمة « ظـوامئ» وهى جمع ليس لها مراجـع سياقية فى التركيب السـابق عليها إلا كلمات مفردة :

ولــو فــاجــأتنــى لثغــاء غيــب　　　مــدثـــرة بصفـــاء كسيـــح
لأنبـــت ذاتـــى وأرجعتهـــا　　　مــن العــدم الهاجــع المستريــح
ظــوامــئ تــرضعــن وهــم العبير

وسواء كـانت اللثغـاء أو الذات هـى المرجع السيـاق فإن الاتسـاق النحوى النثرى لا يستقيـم، ولاشك أن مجال الحركـة ينبغـى أن يكون أوسـع مدى أمـام الشـاعر، وإذا كـان القدمـاء قد عبروا عن ذلـك بما أسموه ضرورات الشعر، فـإن البلاغيين المحدثين يقـدمون بعض التفسيرات الأكثر شمولاً، والتى يندرج تحتها جانب التعبير وجانب التصوير أيضاً، يتحدث جاكسويـون عن الوظيفة الشعرية(١) ، فيرى أنها خلال تعاملهـا مع اللغة تطرح مبدأ التعـادل والتداخـل بين محورين هما محور الاختيـار ومحور التنسيق، ذلـك أن الوظيفـة النثرية للغة تختار وتتسق فى عملية الإسناد مثلا بين الفعل والفاعل والمفعول تبعا للمجالات التى يتم التعبير مـن خلالها، فإذا أريد التعبير مثلا عـن معنى « القطة» تأكل «الفـأر» فإنه يمكن أن يتم اختيـار الأركان الثلاثة للجملة مـن حقل محايد مثل التعبير السـابق، أو من حقل عاطفى مثـل : « الشريرة ابتلعت النائم» لكن الخلط بين الحقـول والمحاور هو الذى يتم اللجـوء إليه فى الشعر، وإذا كـان يقال مثلا فى جملـة اسمية : « الأرض كرويـة» ويقال «الأرض مثل البرتقالة» ويقال «الأرض زرقاء» فإن جـاكويسون يرى أن الشاعر « الوارد»، لم يفعل إلا أنه خلط بين هذه المحاور عندما قال : « الأرض زرقاء كالبرتقالة» .

وليس هذا المنهج مجرد خلط فى التعبير، ولكنه تعبير عن قدر من تداخل العوالم وتمازجها وتماسها وانصهارها فى كيمياء الشاعرية وتطويع الأداة اللغوية لرصد هذه الحالة الخاصة من موقع خاص وفى حقيقة خاصة، وهو ما يلجأ إليه كثيرا محمود حسن إسماعيل .

(١) Jakobson. op cit. P. 76.

الفصل الثالث

ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية
فى شعر محمود درويش

من خلال طاقة كلمتك وحدها
بدأت حياتى مرة ثانية
لقد ولدتُ لكى أتعرف عليك
ولكى أهتف بك
أيتها « الحرية »
« بول إلور ١٨٩٥ ـ ١٩٥٢ »

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزلية ، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيدا راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكاك الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات الحيوية والترقى . ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيداً لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال « المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسيداته فى عالم الواقع ، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنى ، وليست الصورة ــ أداة التشكيل الشعرى الأولى ـ إلا تجسيداً لحرية التحام العناصر، وعلى قدر ما

ينجح الشاعر فى استخدام حريته، أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر، أو لواقع مألوف، تتحدد درجته على سلم الشاعرية، وليست علاقة الشعر « باللغة» إلا وجهاً من وجوه الحرية «الفنية» فى تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه فى آن واحد ، وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر « الحرية» فى الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر « السمات العامة» ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من « الحرية» تتجسد من خلاله فى شكل « سمات خاصة» على النحو الذى شرحه « بارت» فى فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر فى الكتابة[١] .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من همومه، وليس الشعر أداة من الأدوات التى تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب، ولكنهما جوهر واحد يتمثل فيه ـ فى حالة النضج ـ امتزاج الدماء والشرايين والبواعث والأهداف والغايات، بل تحقق الوجود ذاته، ومن هنا فإنهما يخلقان متعة واحدة، كما يقول الناقد الفرنسى جورج جون : «إن متعة الشعر هى متعة الحرية ، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة، والارتباط باللغة اليومية، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده، ومعه ومن خلاله يصبح كل شىء ممكناً، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال، دون أن يكون فى الوقت نفسه فى خدمة الإنسان فى كل المجالات، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفى»[٢].

* * *

إذا كان الشعر « انبعاثاً» يتشكل من خلال « الحرية» ويسعى إليها ومعها، فإن الحرية كذلك « حاجة» ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به، لا من خلال عده حطباً تأكله فيسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة، ولا وقوداً يفنى ليبقى لها الوهج والضّوء، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى فى النهاية هو والنار معاً، أو يفنيان معاً، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر، ولمسة الدفء فوق الجلد، وومضة الضوء أمام العين. وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً، والشعر نتاج لفرد متميز، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه فى مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم

---

(١) انظر: (1) Roland Barthes le degre Zero de L'ecriture Ed . du seuil. paris paul Paris 1972. pp 8 et Suivants.

(٢) انظر : (2) Georges Jean, La poesie. P. 146, Ed du seuil . paril 986.

تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التى عبر عنها « رينيه شار» حين قال عن الشعراء[١] :

« إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة، ويقودوننا للأمام» .

وحين قال عن الشعر الذى يصدر عن هذه القوى : « الشعر هو كل المياه الصافية التى تتريث أكفنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشواطئ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذى يعيد تشكيل صفاته » .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تتفاوت درجة اقترابه من الجماعة، تفاوتاً تمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية، بمقدرته على توسيع مدى أطروحته، ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة؛ فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه، مُغْرِقاً فى الذاتية، لكن جودة الوسائل الفنية، توسع المدى فتجعله فقداناً يمس كل ذات، تتجسد من خلاله الذوات كلها، ذات الشاعر المرسلة، والذوات الأخرى المستقبلة، فى ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص، وقد يكون فى المقابل ، مدى الأطروحة واسعاً ـ بمقاييس المساحات النثرية ـ كالشعر الذى يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالا دون تمهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً، ويصير فى أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردى .

إن عناصر الضفيرة التى أشرنا إليها، يمكن أن تقودنا، من حيث المساحة والطابع، إلى تقسيم رباعى لشعر الحرية على النحو التالى :

	المساحة	الطابع
١ ـ	فردية	فردى
٢ ـ	فردية	جماعى
٣ ـ	جماعية	فردى
٤ ـ	جماعية	جماعى

(١) انظر : (1) Rene Char. Elage du serpent. cite. G. Jean op. cit. p. 148.

وإلى النمطيم الأخيرين ينتمى شعر الحرية « الوطنى» الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

* * *

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمدائن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان ، أو جِزْماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة . وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمات الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجماهير» التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمات ، ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فنى ، مع تصعيده بالضرورة « لصرخاتها» من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً» أو «صراخاً» أو «وعيداً » ، وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و«صدقها» الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس «جوهرها» وترسباتها الفنية التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة ، وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل[1] :

لا ترج منى الهمس
لا ترج الطرب
هذا عذابى
ضربة فى الرمل طائشة
وأخرى فى السحب
حسبى بأنى غاضب
والنار أولها غضب

(٢) انظر : ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ ـ ضمن « ديوان محمود درويش » ص ٨ الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ .

فإن طموحه قد تطور فى مراحل تالية ليجمع بين نبل الدافع ودقة التصويب ، وليستفيد من وهج الغضب فى تكوين شعلة فنية ، وإذا كـان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التغنى» أو الحنين الخارجى [1] :

أدخلونى إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت :

آه ياوطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فإن هـذا التمجيد سيأخذ فى مـراحل أخرى ــ كما سنرى ـ شكل التمثـل الفنى لا مجرد التغنى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان والمكان وما ينتج عنهما مـن ظواهر ، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنيـة أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن يدورا معاً فى محور واحد .

* * *

إن أزمة تفكـك العناصر البـاحثة عـن التمام ، تبدو مَدْخـلاً فنياً جيـداً لتعريـف معنى «الحرية المفقودة» ومعنى الوطن « الضائع » و«الموجود» فى آن واحد . والاكتفاء برصد الصور المتـوازية التـى تبحـث عن روابـط بينها ، أدلُّ كثيراً على واقـع المرارة مـن صرخات النـواح الخارجيـة ، وفى قصيدة « ثـلاث صور » تـرسم صـورٌ لثلاث لـوحات متجـاورة فى القريـة الصغيرة ، لوحة القمر الحزيـن ، ولوحة الحبيب الساهم ، ولوحـة البيت الفقير. وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام ، فإنها تفلت مـن الوقوع فى مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعى من خلال التمهيد لها بآفاق اللوحتين السابقتين :

ـ ١ ـ

كـان القمر، كعهـده منذ ولـدنا ، بـاردا

الحزن فى جبينه مرقرق ، روافداً . . روافدا

قرب سيـاج قرية ، خـر حزيناً سـاجداً

(١) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .

ـ ٢ ـ

كان حبيبى ـ كعهده منذ التقينا ـ ساهما
الغيـم فى عيونـه يـزرع أفقاً غـائما
والنـار فى شفـاهـه ، تقـول لى مـلاحما
ولم يـزل فى ليلـه يقـرأ شعـراً حـالما
يسـألنـى هـدية وبيـت شعـر نـاعما

ـ ٣ ـ

كـان أبـى كعهـده محمـلاً متـاعبـا
يطـارد الرغيـف أينما مضـى ، لأجلـه يصارع الثعـالبا
ويصنـع الأطفـال ، والتراب ، والكـواكبـا
أخـى الصغير ، واهترأت ثيـابـه فعـاتبـا
وأختى الكبرى اشترت جـوارباً ! وكـل مـن فى بيتنـا
يقدم المطالبا
ووالـدى كعهده يسترجـع المنـاقبـا ، ويفتل الشـواربـا
ويصنـع الأطفـال والتراب ، والكـواكبـا

* * *

إن هـذه اللوحـات خلت مـن الربـط ، وتضمنت صـوراً خلت مـن التعليق عليهـا أو الاستنتاج منها ، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد ، خطوة أولى فى الانتقال من الغنائية إلى الدراميـة ، وفى رصد واقع حـزين ، تتفكك فيـه ظواهـر الطبيعة ، معبرة عن حـاجات الروح ، عن متطلبات الجسد . لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسها ، وتظل برغم كل شىء ترتبط من طـرفيها بكل من طـرفى الزمان الـرئيسيين ، الماضى والمستقبل ، وإن ظل الطـرف الذى يربطهـا بالماضـى رفيعاً ، فى رفع « شـوارب» الوالـد التى لا يكف عـن فتلها وهـو يسترجع «المناقب» الماضية ، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال ـ حصاد الدبيب الغـريزى للجسد ـ بـأبعد نقطتين فى مساحة المكـان المتخيلة ، «التراب» فى أسفلها و«الكواكب» فى أعلاها .

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر، يمثل فى ذاته واحدة من الوسائل الفنية التى يتم اللجوء إليها لتصوير « الحرية» المفقودة، ولوضع الأصابع الصامتة، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل، لكن تاريخ الوسائل الفنية فى مجال تجسيد أزمة الحرية، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنطلق من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيحاء بإمكان تغييره. وإذا كان المذهب السيريالى فى الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير، فإن رواد هذا المذهب، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه فى القرون السابقة، من أمثال الروائى الفرنسى « ساد» (١٧٤٠ ـ ١٨١٤) الذى غلبت عليه شهرة روايات تعذيب الذات « السادية» ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعاً ثورياً تحريريا ضد كثير من الثوابت التى تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ومثل الشاعر الفرنسى « لوتر يامون» (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠) الذى أعاده السرياليون فى القرن العشرين[١]، وأشاد به « بريتون» بوصفه إرهاصاً مبكراً بالسريالية فى القرن التاسع عشر، وصاحب اتجاه ثورى فى شعره ضد العقلانية التى كبلت كثيراً من الطاقات، ودعا هو إلى تحريرها وإطلاقها. لقد عبر « بول إلور» (١٨٩٥ ـ ١٩٥٢) عن الدور الذى قام به هذان الرائدان، فى مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية، عندما قال[٢]: لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة: Vous etes que vous etes « أنت هو أنت » عبارة أخرى جديدة هى: Vous pouvez etre autre chose « أنت تستطيع أن تكون شيئا آخر».

هذه اللمسة التى أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر، جعلت رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعى فى منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن المتاحة. وهذه النزعة تفوح فى كثير من قصائد محمود درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالى، أو التفاؤل الصارخ الألوان. فى قصيدة « رباعيات» من ديوان « أوراق الزيتون » تطالعنا هذه الصور المستقبلية[٣]:

---

(١) انظر بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة، أحمد درويش، ص ٢٦١ الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٩٣.

(٢) (1) Georges Mouin, Avez - Vous Lu Char? P. 143. paris. 1946.

(٣) ديوان محمود درويش ص ٦٥.

ربما أذكــر فــرســانــاً وليلى بــدويــة

ورعــاة يحلبــون النــوق فى مغــرب شمــس

يــابــلادى مــا تمنيــت العصــور الجاهليــة

فغـــدى أفضــل مـــن يـــومـــى وأمســـى

* * *

الممــر الشــائك المنســى مــازال ممــرا

وستـــأتيـــه الخطـــى فى ذات عـــام

عنــدمــا يكبر أحفــاد الــذى عمــر دهــرا

يقلـــع الصخـــر وأنيـــاب الظــلام

مــن ثقــوب السجــن لاقيــت عيــون البرتقــال

وعنـــاق البحـــر والأفـــق الـــرحيـــب

فــإذا اشتــد ســواد الحزن فى إحــدى الليــالى

أتعـــزّى بجمال الليـــل فى شعـــر حبيبـــى

إن نزعة الرغبة فى تغيير الواقع ، وفى أن يصبح الإنسان « شيئاً آخر » تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصــد الواقع المرير، التــى وقفنا أمامها منذ قليــل ، وتكاد الرباعيتــان الأوليان هنا أن تشكلا « تعليقاً معكوساً» على بيتين وردا فى اللوحة السابقة :

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواريا

ويصنـــع الأطفـــال والتراب والكـــواكبـــا

فالصلة بالماضى التى كانت عادة (كعهده) وكانت (مناقب) للجيل السابق (والدى) سوف تصــاب بالــوهن فى اللــوحة الحاليــة (ربما) ، وسوف تقترن بلحظــة الأفول ومغــرب الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ، تمهيدا للحكــم القاطع الذى تغلق به الرباعية بتفضيل الغد على الأمس واليــوم معاً ، أما الأطفال الذين ولدوا مــع التراب والكواكب وتم مــن أجل الحصــول على رغيفهم مصــارعة الثعــالب ، فسيعمــر أحفادهــم الممر الشــائك المنسى . وعلى هــذا النحو تتجاوب صــور الواقع المر، مــع صور الغــد المرجو، وتؤكــد هذه المشاعر صــور تتجاوب فى الديوان على ألسنة شعراء آخــرين تؤكد تعلق المشاعــر بعالم الغد

وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله، فقصيدة « لوركا» تختمها هذه الصورة التقريرية :

أجمل الأخبار من مدريد ما يأتى غداً

* * *

إن التّرجح بين الأمس واليوم والغد، وحركة الوسائل الفنية على محاورها، يستدعى قضية « الزمن» فى البناء الفنى فى قصائد محمود درويش. والزمن إحدى الوسائل الرئيسية التى تلعب دوراً رئيسياً فى صياغة عالم القصيدة وتشكيله فى مواجهة عالم الواقع؛ لأنه كما يقول تودروف[1]: (لا يوجد « مسبقاً» عالم معين يعيد تقديمه النص « فيما بعد»)، وإنما توجد وسائل لانهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعاييره وملامحه ومن بينها ملامح الزمن فيه، التى تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين « زمن الخطاب» و«زمن الخيال» و«زمن القص» و«زمن التأمل»، وبحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة للزمن متدابرة حيناً، ومتقاطعة حيناً آخر، ومتكاملة فى بعض الأحايين، فبينما لايكفى لعمل مثل « أربع وعشرون ساعة من حياة ليوبولد» بلوم» أربع وعشرون ساعة لقراءاته بالضرورة، فإن سنوات طويلة من الحدث تضغط فى عدة جمل قصيرة. وهذه الإمكانات وغيرها فى التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو خاص إمكانات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات الزمنية» ليس من الضرورى أن تتفق مع مقاييسها فى عالم «الخطاب النثرى» بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة، وتحطم سيمتريتها ودلالتها المحددة الأطراف، وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ «الوحدات الزمنية» لكى تعبأ من خلال الموقف الشعورى فى أعداد معينة مثل السبعة، والسبعين، والأربعة، والأربعين، والمائة والألف، فضلاً عما تفتحه آفاق تعبيرات راسخة مثل «وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون» من احتمالات التمدد والانكماش فى المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعورى .

ومحمود درويش يلجأ فى بناء قصائده إلى وحدات زمانية متعددة، ويتشكل لديه مايكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً به، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن، قد يتشكل أحياناً فى غياب هذه الوحدات كلها، والإحساس بعبثية معنى هذه الوحدات ذاتها، من خلال انصهار الإنسان الذى كأنما ولد خارجها دون أن يحس به نبضها أو يأبه بإيقاعها[2]:

---

(١) انظر: (1) Tzvetan Todrov: Qu'est -ce que Le stucturalisme? Poetique. P. 46. Ed seuil paris 1968.

(٢) من ديوان حبيبتى تنهض من نومها ـ ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .

إن تـذبحـونـى ، لا يقـول الـزمـن

رأيتكم

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا

تغير الغـابـة زيتـونها

لاتسقـط الأشهـر تشرينهـا

طفـولتـى تـأخـذ فى كفهـا

زينتهـا مـن أى يـوم

ولاتنمـو مع الـريح سوى الـذاكـرة

وقد تطل الـوحدة الزمانيـة فى صورة قصيرة من صورهـا المتعارفة : « ساعـة » لكى تجسد فيهـا حدثـاً له ومـض البرق وحسم الصـاعقـة ، لكنه أيضـاً يتمتع بعمـق لحظة الكشـف والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأنى «سنوات» .

فى قصيدة « الخبز» مـن ديوان أعراس»[1] يتحرك بطل القصيدة الـرسام الثائر، فى مدى زمنى يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت .

مـا الـذى أيقظـك الآن . . تمام الخامسـة؟

إنهم يغتصبـون الخبـز والإنسان منـذ الخامسـة

وهذه اللحظة المبكرة ترتبط فنياً بمولد الحياة ، وبجوع الصغار، وبرائحة الخبز والحليب ، وبحصد المناجل لبراعم الحياة التى تريد التفتـح ، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر الحياة عند الرسام فى ومضة :

كـان إبـراهيم يستـولى على اللـون النهـائى

ويستـولى على سر العنـاصر

كان رساماً وثائر

كـان يـرسـم . . وطنـاً مـزدحماً بـالنـاس

والصفصـاف والحرب

(١) المرجع السابق ص ٦١٣ .

وموج البحر والعمال والباعة والريف

ويرسم . . .

كان إبراهيم شعباً فى رغيف

وهو الآن نهائى . . نهائى . . تمام السادسة

دمه فى خبزه، خبزه فى دمه

الآن . . تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة، جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعر، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب، ولكن من حيث العمق كذلك .

إن الوحدة « الزمنية» قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً » يتقولب لكى يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون عرضا ولا ثوباً يخلع ويلبس، وإنما أن تكون جوهراً من جواهر الذات الحرة ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية، فإنه لا يلبث فى المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضآلتها ومحدوديتها[1] :

طفولتى تأخذ فى كفها زينتها من كل شىء

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

لو أحصت الغيم الذى كدسوا

على إطار الصورة الفاترة

لكان « أسبوعاً» من الكبرياء

وكل « عام » قبله ساقط

ومستعار من إناء المساء .

فى مراحل أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية» لكى تصير « وحدة كبرى» لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمنى وطول المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائماً معنى

(١) السابق ص ٣١٣ .

«المبالغـة» واشتهر منها على نحـو خاص عدد السبعـة فى الآحاد، والسبعين فى العشرات، وكذلك عدد الأربعـة وعدد الأربعين ، وعرف التراث الشعبى خاصة عـدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية، فى فترة القرون الوسطى[1]. لكن الجديد الذى يقدمه البناء الشعرى لمحمود درويش هنا، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التى تعطى معنى المبالغة دون تحديـد، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى فى قصائد متفـرقة من دواويـن طبعت فى فترات زمنيـة مختلفة مثل ديـوان « العصافير تموت فى الجليل» وقد طبـع سنة ١٩٧٠ ، وديوان حبيبتى تنهـض من نومها، وقـد طبع سنة ١٩٧٠ كذلـك، وديوان « أعراس» وقد طبـع سنة ١٩٧٧ وغيرها، ممـا يدل على أن الرقم لا يـرتبط بأى تاريخ محدد يـريد أن يجعله مرجعاً أو نقطة بـداية، بل إنه ليرتبط بمشاعـر المعاناة على كـلا الجانبين المتصارعين حـول دائرة الحرية المنشـودة أو المفقودة؛ ففـى قصيدة « ويسـدل الستار»[2] يمل الشـاعر ـ الـذى ردد كثيراً من الشعـارات وتلقى كثيراً من التصفيـق ـ دوره الذى طال ، فيهتف بالمتلقين :

سيـداتــى ، آنسـاتــى، ســادتــى

سليتكـــم عشريـــــن عــــام

آن لى أن أرحــــــل اليــــــوم

وأن أهـــرب مـــن هـــذاالـــزحــام

وأغنــــــــى فى الجليــــــــــل

للعصافير التـى تسكن عـش المستحيل

ولهذا أستقيـل . . أستقيل . . أستقيـل

والعـاشقة اليهـودية « شـوليت» التـى ظلت عـواطفها مـوزعة بين عـاشق يهودى هـو «سيمون» وعاشـق فلسطينى هو « محمود»، والتى يمكن أن تكـون رمزاً لهذه الأرض المتنازع عليها أمداً طويلاً ، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة فى إطار عشرين سنة[3] :

---

(١) انظر مبحث ألف ليلـة وليلة فى كتابنا : الأدب المقارن، النظريـة والتطبيق ـ الطبعة الثانية دار الثقـافة العربيـة ـ القاهرة سنة ١٩٩٣ .

(٢) ديوان محمود درويش ص ٣٠٧ .

(٣) السابق : قصيدة «كتابة على ضوء بندقية» ص ٣٤٠ .

شـولميت انتظـرت صاحبهـا فى مـدخل البـار القديـم

شــولميــت انكسرت فى ســاعــة الحائط ســاعــات

وضــــــاعـــــــت فى شريــــــط الأزمنـــــــة

شــــولميــت انتظــــرت سيمــــون ـــ لا بـــأس إذن

فليــأت محمـود، أنــا انتظـر الليلــة عشريــن سنــة

فعشرون سنة من الترديـد عند الشاعر العـربى، وعشرون سنة من الانتظـار والتردد عند العاشقة اليهودية، لا تعنى إلا الإيحاء بهذه الوحدة الـزمنيةالممتدة وثقلها وتفاعلاتها، وهى الوحدة نفسها التى يتم اختيارها كذلك، عندما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات فى قصيدة « كان مـاسوف يكون» [1] التى يحمل عنـوانها فى ذاته إشعاعات متـداخلة لتردد حركة الزمن، واضطرابها مثل حيوان هائج فى قفص مغلق :

فى الشارع الخامس حيانى، بكى ، مال على السور الزجاجى

ولا صفصـــــاف فى نيـــــويـــــورك أبكـــــانـــــى

أعــاد الماء للنهــر، شربنـا قهــوة، ثــم افترقنــا فى الثـوانــى

منذ عشرين سنة

وأنــا أعــرفه فى الأربعين، وطـويـلاً كنشيـد ساحلى وحـزيـن

إن الوحـدة الزمنية مـرة أخرى تـرسم هنا بطـريقة تستعصى على التحـديد، وعـلامات الترقيم التى كتبت بها العبارة أوخلت منها العبـارة تساعد على ذلك الغموض؛ فالمتعلقات بين أطراف كلمات مثل (منذ عشرين سنة وأنا أعـرفه فى الأربعين) غير واضحة، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد «أعرفه» لكانـت « فى الأربعين» بداية صورة جديدة، لكن العبارة على هذا النحـو قابلة لأن تقدم إيحاء آخـر بجمود طرف من أطـراف الزمن وتحرك طرفـه الآخر: فالمعرفـة منذ عشرين سنة والعمر ثـابت على الأربعين برغم مرور العشريـن عليه، أو مروره عليها، لكن هذه التعميـة جزء من الدلالة الشعرية التـى توجه جانباً من طـاقتها إلى الدقة النثرية فتربكها وتفك الرابطة المألـوفة بين الدال والمدلول. إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة «عشرين» واكتسابها عنـد الشاعر معنى جـديداً لم يكن لها من قبـل، يجعلها صالحة للتردد بوصفها جزءاً من المعجم الشعرى الداخلى، ويجعل القلم الشعرى يتناولها ويكررها ككلمة

---

(١) السابق : ص ٥٨٥ .

مـألوفـة قد تـرد فى المقطع الـواحد أكثـر مـن مرة ؛ ففـى قصيدة « أحمد الـزعتر» من ديـوان «أعراس» تطالعنا هذه الصورة[1] :

فى كـل شىء كـان أحمد يلتقى بنقيضـه
عشريـــن عـــامـــاً كـــان يســـأل
عشريـــن عـامـــاً كـــان يـــرحـــل
عشريـن عـامـاً لم تلـده أمـه إلا دقـائق
فى إنــــــاء الموز. وانسحبــــــت
يـــريـد هـــويـــة فيصـــاب بـالبركـــان
ســـــافـــــرت الغيـــــوم وشردتنـــــى
ورمــت معـــاطفهـا الجبـال وخبــأتنـى

إن تردد استخدام الـوحدات الزمنية بين السـاعة والأسبوع والعام والعشريـن فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها ، يسمو بمضمون « الحرية» عن مجرد كونه تمثالاً جميلاً تهفـو حوله الأفئدة وتنُحـر بين يديه القصائد إلى كونـه حركة حياة تـدخل نبض القلب ، وخلايا الجسد ، وحركة أنفاس الزمـن ما قصر منها وما طال ، ومابعد وما اقترب ، ومن أجل هذه يبقى الحلم منتعشاً فى ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت دبيب وطأة مفهوم الزمن النثرى العادى ورتابته .

* * *

العلاقـة بن الشعر و«المكـان» علاقة عميقة الجذور، متشعبـة الأبعاد ، ومن خـلالها قد يصبُّ الشعـر على مكان ما طـابعاً خاصـاً ، فيحوله مـن مسكن خرب إلى طلـل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد ، وقد تكتسـب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمهـا كالقمر والبحيرة والغـابة وغيرهـا من الأماكـن التى غلفها الـرومانسيـون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة ، وقد يظل « سقط اللوى» و«الدخول» و«حومل» و«جبل التوباد» و«ألبان» و«العلم» و«رضوى» وغيرها من الأماكن التـى اشتهرت فى الشعر العربى ، ألفاظاً تحمل من الدلالات الشعـرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافيـة ، وقد يحط المسافر برحاله فى «جيل التويا»د مثلاً فـلا يحس فيه إلا ما يحسه فى الجبال الأخرى من عوارض الحر

---

(١) السابق : ص ٥٩٦ .

أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة فى الأماكن المقفرة، لكنه عندما يقرأ « جبل التوباد» فى أشعار الغزل العذرى يعتريه شعور آخر يختلط فيه «الصبا بحرقة الوجد ، ولا يبقى فيه من علائم المكان المادية إلا ما يساعد « المكان الشعرى» على التخلق والتنفس .

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان، فإن شعر الحرية على نحو خاص، وشعر حرية الأرض على نحو أخص، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتنسج على منواله .

والمكان الفلسطينى عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة ، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا، فاكتسى بها ومن خلالها بطابع شعرى، اكتسب فى كثير من الأحيان عند الشعراء « البعيدين» فى أوربا طابع الحنين إلى البعد المكانى والزمانى والروحى فى آن واحد ، وتتفتح من خلاله المواهب الفذة لشعراء عباقرة مثل « جوته» الذى ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائمها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى، ويشم فيها وفى سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربى تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار[1] .

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية « بوعاز» فى الكتاب المقدس، ثم يقطع السرد القصصى فجأة ليقول[2] :

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق كانت ريح الليل تتهادى فوق جبل الجليل .

لكن تشعير المكان الفلسطينى على هذا النحو، هو تشعير دينى أقرب إلى تشعير « البان والعلم» أو هو تشعير قومى من خلال العقيدة اليهودية ، وجد نمواً له فى الثقافة الغربية التى تلقت إيحاءاتها من خلال ذلك التراث ، وقد يقابله تشعير تاريخى عربى من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة ، بهذه الأرض التى لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخى حتى الآن .

فما الذى يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذى اتخذه منبعاً ومصباً لشعره فى آن واحد؟

---

(١) انظر : عبد الرحمن صدقى، الشرق والإسلام فى أدب جوته ـ كتاب الهلال ـ القاهرة سنة ١٩٦٧ .

(٢) انظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغى الفاصلة المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان، وألا تكتفى بجعل المكان المحبوب، كالقمر المحبوب، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها، والتعثر من خلالها أيضاً، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق، وتخفى فى جوفها جواهر ثمينة وأفاعى مختبئة، ولكنها تظل جزءاً ملتحماً بصاحبها فى الأحوال كلها(١) .

أنا العاشق الأبدى، السجين البديهى

رائحة الأرض توقظنى فى الصباح المبكر

قيدى الحديدى يوقظها فى المساء المبكر

هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر

لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم

يسألون عن الأرض هل نهضت

طفلتى الأرض !

هل عرفوك لكى يذبحوك

وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا فى الربيع .

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذى يلغى الحاجز، ويوحد المشاعر سعياً إلى وحدة الهدف، وهو الذى يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقى مشاعرهم حوله، وهى شواغل لاتبعث على الراحة، بقدر ما تبعث على القلق الإنسانى، الذى لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به ، ولا يخلو منه إلا الحجر، فى ديوان «حصار لمدائح البحر» تأتى هذه النغمة المتميزة فى قصيدة موسيقى عربية(٢) :

أكلما ذبلت خبيزة وبكى

طير على فنن، أصابنى مرض

(١) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .

(٢) مختارات شعرية لمحمود درويش ، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة، بيروت سنة ١٩٨٥ .

أوصحـــــت يـــــاوطنــــــى
أكلما نـــور اللـــوز اشتعلـــت بـــه
وكلما احترقـــــــــــــــــــــــا
كنــت الــدخـان ومنــديــلاً تمزقنــى
ريح الشمال ويمحو وجهى المطر؟
ليت الفتى حجر . . ياليتنى حجر

هذا الذوبان الشعرى للكل فى الواحد ، وهذا القلق النابت من مصير كل خبيزة تنمو، أو طير يبكى ، أو لوز ينور ، أو نـار تشب يكون الشاعر دخانها ، أو معنـى يتجسد يكون الفرد منديله الذى تمزقه الريح ويمحوه المطر، هـذا الذوبان هو الذى يخلق من المكان شيئاً يستعصى على التعريف والتحديد[1] .

ـ أكنت تغنى كثيراً لها ؟
من هى ؟
ــ سمهـــا مـــا تشـــاء : النســـاء ، المرايـــا ، الكـــلام ،
البـــلاد ، اتحاد العصـــافير فى القمـــح ، أم الخلايـــا
وأول مـــــــــــــــــــــوج تشرد فى البر.

وإذا كانت « البلاد » التـى يتغنى بها ولها ، يحوطها هذا الطوفان مـن درجات المعنى التى تسـكن خلايا حروفها ، وتدخل معها قسراً إلى المعجم الشعرى مُشَكّلة جزءاً من « التسمية» الشعريـة للمكان ، على مستوى الإحسـاس به ، فإن جـزئيات هـذا المكان ذاته تتكـون من قرابين الديمـومة التى تشكل جانبـاً من علاقة الحب الأليمة الأزليـة بين الإنسان والمكان . وترسم قصيدة « الجسر» [2] من ديوان « حبيبتى تنهـض من نومها » جزءاً من هـذه العلاقة المعقـدة ، حين ينهمر الـرصاص على الـذين يعبرون النهـر فوق « الجسر» رغبـة فى ملامسـة الأرض وتظل الدماء التى رحلت ، والدماء التى بقيت ، فى حوار متصل صامت :

والصمـــت خيــــم مــــرة أخــــرى .
وعــــاد النهـــر يبصــــق ضفتيـــــه
قطعــــاً مـــــن اللحــــم المفتــــت
فى وجـــــــوه العـــــــائديـــــــن

(١) قصيدة الحوار الأخير فى باريس ، انظر المرجع السابق ص ١٥٠ .
(٢) المرجع السابق ص ٣٧ .

لم يعـــرفـــوا أن الطـــريـــق دم ومصيـــدة

ولم يعرف أحـد . شيئاً عن النهـر الذى يمتـص لحم النازحين

والجسر يكبر كـنبل يـــوم كـــالطـــريـــق .

وهجـرة الـدم فى ميـاه النهـر تنحـت مـن حضـى الـوادى

تماثيـــلاً لها لـــون النجـــوم ، ولسعـــة الـــذكـــرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذى يطالعنـا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطا ذا اتجاه واحد يتمثل فى الوله والعشق والتغنى بمتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعى » أكثر تعقيداً ، تبدو فيه كـل خلايا النسيج المحكـم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعـاناة ، التى تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب»[1] :

عيـــونـــك شـــوكـــة فى القلـــب

تـــوجعنـــــى وأعبـــدهـــا

أحـــب البرتقـــال وأكـــره المينـــاء

أدق البـــاب يـــا قلبـــى . . على قلبـــى

يقوم البـاب والشباك والأسمنـت والأحجار

رأيتـك فى خـوابى الماء والقمـح . . محطمـة

رأيتـــك فى مقـــاهـــى الليـــل خـــادمـــة

رأيتـــك فى شعـــاع الـــدمـــع والجرح

وأنـــت الـــرئة الأخـــرى بصـــدرى

أنـــت أنـــت الصـــوت فى شفتـــى

وأنـــت الماء . . أنـــت النـــار !

أو نلتقى بصورة تلم طرفى المتناقضين مثل[2] :

---

(١) من قصيدة « عاشق من فلسطين» ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .

(٢) من قصيدة « أغنية حب الصليب» ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .

لحبك يأكُل حبى مذاقُ الزبيب

وطعــــم الــــدم

على جبهتــى قمــرلا يغيــب

ونـــار وقيثـــارة فى فمـــى

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجمع فيه الزبيب والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم « الحرية» معنى مختلفاً عن المعانى « الجميلة» التى كانت تتولد من تراكمات الوصف الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة ، وهو الذى يحكم كذلك من الشد والجذب ، والمد والجزر، فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان، حتى إن هذا الحب ليتحول فى بعض مراحله ، فلا يصبح علاقة ذات صوت واحد، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان المحبوب ، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان الذى يحن إلى عاشقيه ، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع « هكذا قالت الشجرة المهملة»[1] :

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة

وطنى

هل تحس العصافير أنى لها . . وطن أو سفر

إننى أنتظر. . فى خريف الغصون القصير

أو ربيع الجذور الطويل

زمنى

هل تحس الغزالة أنى لها . . جسد أو ثمر

إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة ، فالعاشق يتأهب ، والمعشوق يترقب ، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو ، وتصاغ فى النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين ، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين .

* * *

هذه الصور التى تجسد « الحرية » من خلال الزمان والمكان ، تتشكل فى كثير من الأحايين من خلال صور بصرية تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترباً من أدوات الرسام الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده ، وهذه الحاسة البصرية تشكل

(١) من قصيدة حالات وفواصل ، المرجع السابق ص ٦٤٥ .

مُتكئاً مهما عند كثير من الفنانين والكتاب والشعراء ، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتماده الكبير على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى يعالجه ، وكان هيبوليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام « الأشكال » لكن لديه ذاكره شديدة القوة أمام الألوان ؛ فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل فى أحد ممرات غابة « فونتان بلو » ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة ، لا يستطيع (١) .

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى للمعنويات « لوناً» حسّياً ، وهى تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث ، ليعبر باللغة من مستوى إلى مستوى آخر . يقول جون كوين فى « بناء لغة الشعر »(٢) : « إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية ، وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا ــ أو فلنقل ، فليس هذا فقط ــ كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلاً : « شعور زرقاء » لبودلير ، و « عيون شقراء » لرامبو ، و « سماء خضراء » لفاليرى . . إلخ ، والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى أدق ، لا تحيل إليها إلا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالا على مدلول ثان ذى طبيعة عاطفية ؛ فعندما يقول مالارميه : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسما » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول ، لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى » .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقى مثلاً حين كان يقول :

وللحرية « الحمراء » باب   بكل يد مضرجة يدق

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء » أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعرى عند محمود درويش . ويمتد اللون

---

(١) Jeanne Berins. I'Imagination - P.19. que - sais - je? Paris 1975.

(٢) انظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٢١٠ من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية ـ قصور الثقافة ـ القاهرة سنة ١٩٩٠ . والطبعة الثالثة : دار المعارف . ١٩٩٤ .

الأخضر ، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من الحياة فى صورها المتألقة ووصولا إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

كانت مياه النهر أغزر . . فالذين رفضوا
هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخر
والجسر ، حين يصير تمثالا ، سيصبغ دون ريب -
بالظهيرة والدماء و « خضرة » الموت المفاجىء

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر ، تتوزع ملامحه على المواقف التى تؤدى من أحدهما إلى الآخر ، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتتشكل فى صور قد تتأبى على الإجراء الاستعارى المباشر ؛ فعبد الناصر هو « الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر	زوابع . . تلو . . زوابع
نرى صدرك الآن متراس ثائر	نراك نراك نراك
طويلا . . كسنبلة فى الصعيد	جميلا . . كمصنع صهر الحديد
وحراً كنافذة فى قطار بعيد	ولست نبيا ، ولكن ظلك «أخضر»
أتذكر كيف جعلت ملامح وجهى	وكيف جعلت جبينى
وكيف جعلت اغترابى وموتى	أخضر . . أخضر . . أخضر

وإلى جانب هذه المتكآت الكبرى لمراحل التجربة التى تغطى بالخضرة ، فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشيها أيضاً هذا اللون الربيعى :

مطر ناعم فى خريف حزين   والمواعيد خضراء ، خضراء ، والشمس طين

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللون الأخضر :

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا	ويعرفها حجراً حجراً
ولا شىء يشبهه . . والأغانى تقلده	تقلد موعده الأخضرا

بل إن الخضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر ، فتتجاوز كونها سرا يبث فى الأشياء ، فيظهر جانباً طبيعاً منها ، يحمل معه مايرمز إليه اللون من رغبة فى الحياة وعشق لها وتغن بها وموت فى سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر فى يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعرى وكثافته وإيحائه من بين أصابع الشاعر أيضاً ،

فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به فى اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من قصيدة : « نشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانطباع :

فلتـــــــــواصـــــــــل أيها الأخضر	لـــون النـــار والأرض وعمـــر الشهـــداء
ولتحاول أيها الأخضر أن تأتى من اليأس	إلى اليــــــــــــــــــــــأس
وحيـــــداً يـــأئســـــاً كــــالأنبيـــــاء	ولتـــواصـــل أيها الأخضر لـــونـــك . .
ولتـــواصـــل أيها الأخضر لـــــونـــى	إنك الأخضر، والأخضر لايعطى سوى الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تـردد « الأخضر » فى المقطع أن يفلت من الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، بعُد النوى قُتل النوى   إن النـــوى قطـــاع كـــل وصـــال

فعلق بقوله : ألا يسلـط الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحـن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لمشاعر الناقد القديم .

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهريـة فى معجم الشاعر « اللونى » الذى يجسد ظاهـرة الحرية ، فإن اللون « الأزرق » يأتى تـالياً له فى الشيوع ، وحامـلاً معه ظلال التراث الشعـرى العالمى فى شحنـه بالبراءة والطهـر والبهجـة ، وهذه الأحـاسيس تلبسهـا الكائنات الحية ، ومشاهد الطبيعة معاً ؛ فنحن أمام العصافير « الزرقاء » فى الخريف :

مطر ناعم فى خريف بعيد
والعاصفير زرقاء زرقاء
والأرض عيد

ونحن أمام سمك « أزرق » فى لحظة الصفو والبهجة :

ورمينا حجراً فى الماء مر السمك الأزرق
عادت موجتان

ونحن كذلك أمام يوم أحد « أزرق » تبدو فيه الأنثى الحالمة :

فى ثوب أزرق
ترتدى الأزرق فى يوم الأحد
تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب
نقرأ الشعر الرومنتيكى

نستلقى على الكرسى ، والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الـذى يتمنى السابح فى الشتات أن يكتسى به ماء النهر حتى يعود إليه :

من الأزرق ابتدأ البحر
متى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللـون يشكل شفـرة ذات دلالة فى النتـاج الشعـرى لمحمود درويـش ، وهى شفـرة يتسرب من خلالها المعنى الشعرى فى هدوء فى معظم الأحـايين ، لكنها تصبح أقل شاعرية عندما يزداد إحساس الشاعر « الـذهنى » بها ، كما أشرنا من قبل فى قصيدة الأخضر ، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك فى قصيدة « طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ » [١] ، حيث تبدو اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعرى .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض جوانب « اللغة الشعرية » عند محمود درويش ، ولا شك أن النتاج الشعرى الغزير والمتميز له خلال نحو ثلث قرن يمكن أن يقدم فرصة لدراسة متأنية للغته الشعرية من جوانب عدة ، لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التى تـرتبط بها اللغة فى الشعـر ذى الهدف الخاص والذى ينشده عـادة فى القارىء العام، كما هى الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة القصيدة . إن الشاعر هنا لا يخفى هذا الهدف وتلك العلاقة :

قصـائدنـا بـلا لـون ، بـلا طعـم بـلا صـوت
إذا لم تحمـل المصبـاح مـن بيـت إلى بيـت
وإن لم يفهـم «البسطـا» معـانيهـا
فـأولى أن نـذريها . . ونخلـد نحـن للصمـت

وهو من أجـل هذا يثور على اللغة الحالمة الرومـانسية ويعلن للشعراء أنه قـد قتل القمر الذى كانوا يعبدونه :

---

(١) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويـش ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكـن الرجوع إلى الديوان نفسـه فى الاقتباسات التى أشرنا إليها حـول اللون الأخضر صفحات : ٤١ ، ٢٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ، ٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبـالنسبة لـلاقتبـاسـات حول اللـون الأزرق إلى صفحـات : ٢٥٨ ، ٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ، وكذلك إلى قصيدة « الجسر » ص ٣٥٢ .

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة   أنـا قاتـل القمـر الـذى كنتم عبيـده

وتتردد هذه النغمة فى قصيدته « لوركا » وعن « الشاعر العربى » وفى ثنايا صور كثيرة من الديـوان ، وهى تترك دون شـك أثراً ملموسـاً على المستوى اللغوى أو المستـويات اللغـوية المتعددة فى إنتاج محمـود درويش ، والتى تتردد بين البساطة الموغلـة والتعقيد المضنى ، بين الكثافة الشعرية والاقتراب مـن السرد النثرى ، بين العمق الإيحائى والتفلسف المجرد ، بين حافـة الخطابيـة ورهافة اللـون ودقة التصـوير ، بين جدة اللقطـة المثارة واجترار الأطـروحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقـاع اللغوى حتى التراث الشعبى ونقلها دافئة إلى مناح القصيدة وبين التذبذب قريباً من الفقرة المغاليـة فى أحيان قليلة . لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك فى مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعاً من خـامات ليس من الضرورى أن تكون كلها تماثيل جيدة ؛ فهنـالك القدر الكـافى من التماثيل المحكمة التـى خلفها ـ ومـا زال يبدعها ــ هذا الإزميل الشعرى .

وهناك هذا الاهتداء التدريجى على سلم الخطاب ، إلى تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخـة ، إلى النغمة الهادئة ، التى تصل إلى السخـرية وإلى استخدام « اللغة المقلـوبة » التى تعكس لغة المغتصب القـاهر ضده ، وهى تلك اللغة التى يجيدهـا كبار شعراء الحرية مثل إيمى سيزر وكـاتب ياسين [١] وغيرهما ، فتشكل اللغـة الشعريـة عنده فى هـذه الحالة نمطاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها . « فى قصيدة الأرض » [٢] تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعرى غير المباشر عليها ، وترد فى اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغنى :

مســـاء صغير على قـــريـــة مهملـــة
وعينـان نـائمتـان . . أعــود ثـلاثين عـامـاً
وخمس حروب
وأشهـــد أن الـــزمـــان يخبـــىء لى سنبلـــة
يغنـــى المغنـــى عـــن النـــار والغـــربـــاء
وكـان المســاء مسـاء ، وكـــان المغنـى يغنـــى
ويستجـوبـــونـه : لماذا تغنـى؟ يـــرد عليهـم :
لأنى أغنى

---

(١) أنظر : (1) Voir. Georges Jean La poesie Op. cit p. 148.

(١) ديوان محمود درويش ص ٦١٨ .

وقــد فتشــوا صــــدره فلــم يجدوا غير قلبــه
وقــد فتشـــوا قلبــه فلـــم يجدوا غير شعبــه
وقـد فتشــوا صـوتــه فلـم يجدوا غير حــزنـه
وقــد فتشـوا حــزنــه فلـم يجدوا غير سجنــه
وقد فتشـوا سجنه فلـم يجدوا غيرهم فى القيـود

وفى القصيدة نفسها تـأتى دفقة أخرى على لسان « الأرض » تنتمى إلى النمـط نفسه من «اللغة المقلوبة » :

أنـا الأرض ، يا أيها الـذاهبـون إلى حبة القمـح
فى مهدها
أحـــــرقـــــوا جســـــدى
أيها الـــذاهبـــون إلى جبـــل النـــار
مـــــــروا على جســـــــدى
أيها الـــذاهبـــون إلى صخــــرة القـــدس
مـــــــروا على جســـــــدى
أيها العـــابـــرون على جســـدى . . لـــن تمروا
أنــــا الأرض فى جســــد . . لــــن تمروا
أنــا الأرض ، يــا أيها العــابــرون على الأرض
فى صحوها
لــــن تمروا . . لــــن تمروا . . لــــن تمروا . .

فاللغـة هنا تغمـس قلمها فى مداد الخصـم ، وتسلم له ، وتستـدرجه ، ويتـم الغليان والانقلاب من داخلها فى هدوء ، لكنها أيضاً لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التى أشرنا إليها فى الصراع بين الأهداف المتداخلة فى البناء الفنى .

على هذا النحـو تتجسد ظاهرة الحريـة تجسداً فنياً فى شعـر محمود درويش لا باعتبـارها قضية سياسيـة ، ولا مطلباً جماهيرياً ، ولا رغبة آنيـة ، ولا فورة حماسية ، ولكن بـاعتبارها ضرورة إنسانية يؤدى غيابها إلى فجوة فى مسيرة الدمـاء واختلال فى حركة الحياة وتوازنها وهو اختـلال لا يواجـه بالصراخ والنـواح والـوعيد ، ولكـن بإعـادة اكتشـاف مواضـع الوهـن والصلابة فى الاتصال مع المكان والزمان والكون فى سرها العميق ، وربطها بفتات الحياة فى دبيبها اليومى بوسائل الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد فى آداب الأرض كلها .

الفصل الرابع
الجذور والثمار
دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر «أبوسنة»

رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التى يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفنى ، فإن « الصورة » تظل النواة الرئيسية لهذا العالم ، وتحمل خليتُها ، مهما كانت دقتها ، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء للنمو أو الضمور لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة ، أو لوهن العلاقات وتراخى خيوط النسيج ، وينعكس كل ذلك بالضرورة ، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى ، على مناخ العالم الشعرى الذى تلج بنا القصيدة داخله ، إحساسا بالتفرد أو التشابه أو الابتذال ، ويتبدى من خلال ذلك ملامح « طاقة » الشاعر الحقيقية ، وقدرته « على الخلق » المصغر، من خلال ملكة التصور استقبالا ومن خلال « الصورة » إرسالا .

وعندما يجرى الحديث عن الفنان و « الخلق المصغر » من خلال الصورة فإن عبارات عالم الأسلوب جورج بوفون (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) ما تزال صالحة للاقتباس ، يقول هذا الفنان ، الذى كان عالما من علماء النبات وأديبا فرنسيا بارزاً فى القرن الثامن عشر : «إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئاً من العدم ، وهى لن تنجح إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل ، ومعارف الروح الإنسانية هى بذور نتاجها ، لكن الروح لو حاكت الطبيعة فى خطواتها وطريقة عملها ، لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا ، لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها ، وصاغت منها كلا واحدا ، ونظاما واحدا ، إذن لشادت فوق أسس وطيدة معالم خالدة» .

وهذه الروح الكلاسيكية المطمئنة فى علاقة الفنان بالطبيعة ، كما تعكسها عبارات بوفون ، هبت عليها عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر ، فتوقف الشعر فى فترات عن مهمة ، « الرصد » وتحول إلى مهمة « النقد » ، وتحول فى مراحل أخرى عن شعور التأمل الرومانسى ، إلى شعور « التمرد » ومحاولة المسخ والتغير ، وتدمير العلاقات المألوفة والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين « مفردات » الواقع أو ترك هذه المفردت ، تسبح فى سديم من عدم الترابط ، لتكون قابلة لصور لا نهائية من التشكل ، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم .

إن رصدا العلاقة بين « الواقع » و « الصورة الشعرية » يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رصدا لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى ، من خلال طريقة محاكاة الصورة للواقع ، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش أمتد من أفلاطون وأرسطو إلى الدادية والسريالية مرورا بالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية والطبيعية وغيرها من المذاهب الأدبية التي ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص . والتى شكلت خلاصة كثير من روافدها ، نهرا كبيرا أصبح متاحا للشعر المعاصر أن يمتاح منه ، وإن تعددت مذاقات الثمار التى تسقى بماء واحد تبعا لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعرى المتميز لكل شاعر حقيقى على حدة .

ونود فى هذه الدراسة أن نستشف بعض ملامح عالم الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، من خلال قراءة فى ديوانيه ، « رماد الأسئلة الخضراء » الذى صدر سنة ١٩٩٠ ، و«رقصات نيلية » الذى صدر سنة ١٩٩٣ ، من خلال محاولة تتبع أنماط العلاقة بين «الواقع » و«العالم الشعرى » والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة التى تسلكها الصورة وهى تتشكل بين يدى الشاعر ، فتبدو وقد مدت خيطاً رقيقاً ينتمى أحد طرفيه إلى واقع مألوف ، وينتمى الطرف الثانى إلى عالم لا يماثل الواقع الأول ، ولكنه أيضا لا يقطع الصلة به ، وقد تكون هذه العلاقة ، أشبه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التى تمتد فى جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء ، وأغصان تتدلى منها ثمار لا تنتمى إلى مذاق هذه المكونات ، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة ، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها ، حلاوة الثمار أو تقل أو تنعدم ، إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضاً برحلة خفية مماثلة بين الجذور والثمار يتاح لها من خلالها أن تُشكّل التراب فى مذاق فاكهة ناضجة قد تكون حلوة أو مرة مثيرة للبهجة أو الألم أو التقزز . أو اللامبالاة أو اللامعنى دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها .

فى مطلع قصيدة تحمل عنوان « خريفية » تتتابع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن ، من الواقع إلى العالم الشعرى :

بقايا طواويس فى الأفق	هذى سماءٌ تزين أركانها
بالدموع التى تتساقط	فى لحظات الغروب
وهذا سحاب تمزق	فوق نواصى الجبال
على هيئة الطير يسعى	سحاب على هيئة الكائنات
التى تتعارك	فهود تنازل أندادها

والغزال الذى فــر من موته يتراقص بين شباك الغناء الجديد

إن شباك اللوحــة الخريفية تأخذ مفـرداتها الأولى من عالم الواقــع « الطواويس والسماء ، والدموع ، السحاب ، والجبـال ، والطير ، الفهود ، الغزال » ولكن هذا الواقــع سرعان ما يتحول إلى مجرد مداد يُغْمس فيه القلم أو « مفردات » تُقــدم متحررة من علاقاتها السابقة ، وأولها علاقــة « المكان » حيـث السماء التى تمثل نقطـة العلو فى اللوحـة ، يمكن أن تتـزين أركانها بالدمـوع التى تتساقط من العيون التـى من شأنها أن تحتل مكانا فى أسفـل اللوحة ، ولكن خلخلة الأبعاد مطلـوبة لإعطاء مجال لحرية الحركة ، وهذه الحرية تبـدو أكثر وضوحاً عندمــا تتمزق السحــب فوق نــواصى الجبــال ، فتتولــد فيها الأشكــال التى يخلقهــا البصر والخيال فى وقت واحد ، والتى تعود بنا إلى الطفولة والشاعرية وعالم الأساطير لكنها تقودنا إلى محور القصيــدة ، ناسجــة من خــلال الموقع الــذى اكتسبته صــورا جديــدة ، ليس مــن الضرورى أن ترتبط بعالم الواقع الذى تحررت منه وحلقت بنا فوقه :

لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟ يبعــثر هــذى العيون الخفية

خلف السنين التى أكلتها الطحالب خلف الليالى التى هرولت فى الجراح التى لا تطيب؟

إن معطيات الطفولة والأساطير ، كانت تكتسب براءتها من تنظيم العلاقة تنظيما يسمح للأقوياء بأن يتصارعوا دون أن يمس شررهــم أجساد الضعفاء ، فالفهود تصارع أندادها ، والغزال يفر من موته ، كل فى دائرة مستقلة ، وإن كــانت الدوائر متقاربة ، وجزء من أسى الخريف وقسوته يكمن فى تداخل الدوائر التى حماها خيال الطفولة :

لماذا الأســـى فى خـــريـــف المغيـــب ؟
يبلـــل صـــوت الأغـــانـــى القـــديمـــة
بـــــالأوجــــــه الغـــــابـــــرة
تفـــــــــر الغـــــــزالــــــــة
تسقـــــــــــط بين مخالـــــــــب
هـــذى الفهـــود التـــى تتعـــارك
فـــــوق السحـــــاب الـــــذى
مـــــزقتــــه ريــــاح تســــافـــــر
لمـــــاذا الأســـى

فى خريف المغيب ؟

يفجر فى كل شىء

ســــــؤالا صـــــبيا

ولكنــه لا يجـيب

إن الـدائرة تكاد تكتمـل هنا مـن خلال وصـول القصيـدة ، عبر التلاعـب بعلاقـات المكان، والأشياء ، والتحرك فى إطار زمانى ثابـت هو الخريف ، تصل من خلال هذا كله إلى المواجهة بين الواقع المتجهـم و « السؤال » الذى يظل صبيا فى نفس الشـاعر يتجدد مع الدورة الزمانية الخالدة .

* * *

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود ، تتحـدد على أساس منه الزاوية التى يلقى عليها الضـوء ، فقد يزداد القـرب فيتم التركيز على جزئيـة صغيرة واختراق خلاياهـا ، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد فى إطار الحجم الطبيعى ، وقد يزداد البعد فتختفى التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام ، أو تبقى « الظلال » بدلالاتها المتفردة ، وإذا كان علم التصوير الحديث ، فى إطـار التقدم العلمى ، قد رصد للكائنـات والأشياء آلاف الزوايا ، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها ، فإن التصويـر الشعرى أيضا يهتدى بوسائله الخاصة إلى رصـد الكائنـات والأشياء . من زوايـا متعددة ، تسـاعد على اكتشـاف الطيات المجهولة ، وتغـرس الدهشة فى الأشياء التـى كستها بلادة الألفة ، وإذا كنـا قد رأينا العين الراصدة فى الصورة « الخريفيـة » التى اقتبسناها الآن ، تتخذ موقعها أسفل اللـوحة ، فإننا يمكن أن نرى العين الراصـدة فى مشاهد أخرى ، وقد أخذت مـوقعها فى أعلى اللوحة ، أو فى موقـع العلو البعيـد الذى تكـاد تختفى فيـه الملامح ولا يبـدو فيها إلا حـركة الظـلال أو «السلويت » كما تعرفه فنون الرسم الحديثة .

إن قصيدة « عـاشقان » فى ديـوان « رماد الأسئلـة الخضراء » لمحمد إبـراهيم أبـو سنة ، يمكن أن يتحقـق فيها هـذا النهج التصـويرى فى رصـد الظلال ، حيـث يساعـد الإيقاع السريع لتفعيلـة بحر الرجز « متفلعـن » إلى جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعـانة بأدوات « الوصـل » غالباً ، يساعـد هذا كله على تدحـرج الكلمات والصور ، فتبدو العين والأذن لاهثتين وراءها ، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة :

تقـابلا . . فـابتسما . . تكلما واحتدمـا ، تعـانقا . . تماوجـا

وارتطما . . تفجـرا . . هـوى . . ريحا دمـا ، تنـاغما كـأنما

هما . . لحنـان صـاعـدان للسما ، وحلقـا . . نجمين أزرقين

طائرين أخضرين ، مثلما ، تفتحـا . . تداخلا . . كغيمتين

تنجبان برعماً

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تُحَسّ لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه ، وهى صياغة كانت تعد منذ عقود قليلة تجسيدا للسرعة والإيجاز ، متمثله فى قول شوقى :

نظـرة فابتسـامه فسـلام ... فكـلام فمـوعد فلقـاء

ففـراق يكـون فيـه دواء ... أو فـراق يكـون منه الداء

حيث يـؤدى حرف العطف دوره فى رسم تخوم لكـل حدث على حدة ، حتـى وإن أفاد «الترتيـب والتعقيب » ، وحيـث تظل أجـزاء الحركة أرضيـة مطمئنة ، على حين أن الحركـة السريعـة المتداخلـة عند « أبـو سنة » يلحـق بها لون مـن التصعيد فتظهـر النجوم والغيـوم والطيور والسماء فى إطار مكانـى واحد مع الأرض ، وتختفى من ثم كل التفـاصيل المتأنية ، وتسعى القصيدة مـن وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف آخر ، يكمـن فى التأكيد على أن هذا المشهد ليس الإجزاء من اللوحة ، وتأتى مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة :

تصـادما ، تسـابقـا إلى الذبـول والظما ، تململا ، تنافـرا . . هماهما
تـوقفـا هنـاك فى المدى ، وأطفـآ الـربيـع فى عينيهما ، تجمـدا ،
تجسدا ، فى الليـل حلما معتما ، تباعدا . . تـراشقا ، تكسر القنـديل
فى خـديهما . . وغـاب بحـر أزرق فى ليلـه ، أب النهـار مظلما
تبـاعـدا وانبهما ، وانقشعـا ، لاشـىء يبـدو منهما . . هماهما
سحـابتان فى السما ، قـد مـرتا ، لم يبـق مـن بعـدهما ، شىء سـوى
دمعهما . . يسـح فى المدى . . هـوى . . ريحا . . دمـا . . .

إن ابتعاد العين الـراصدة عـن المشهد المرصود جعـل المدى يتسع اتساعـا مكانيـا بينا ، اختفـت خلالـه الملامـح الدقيقـة وحلـت محلها الخطـوط والظـلال ، واختفت العقبـات الفاصلة ، فتداخـل العاشقان مع النجم والغيم والقنديل والبحـر واتسع المدى ، ولقد ولّد هذا الاتساع المكانى ، اتسـاعا زمانيا موازيا ، فلم تتوقف اللوحـة عند لحظة عشق ينتعش لها القلب ، أو لحظـة صدام أو فـراق تنفطر لها النفـس ، وإنما رسمت دائرة زمـانية تكـاد تتلامس فيها لحظة البـداية والنهاية ، كما رسمت من قبل دائرة مكانيـة ، تكاد ، تتلامس فيها قبة السماء بتراب الأرض ، وتلك واحدة من الإمكانيات التى يتيحها التصوير الشعرى حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهد المرصود .

وإذا كـان التأمـل فى وسائل « التصـوير الشعـرى » عند أبـو سنة ، قـد كشف بعـض إمكانيـات الشاعر المعـاصر ، فى توظيف عنـاصر الواقع لبنـاء عالمه الشعرى ، فـإن هناك إمكانيـات أخرى كثيرة ، مـن بينها ما يمكـن أن يسمى بطريقـة « المشاهـد المتجاورة » أو

«الخلايا المتجاورة» ، وهى تعتمد على فكرة الربط الإيحائى غير المباشر بين عناصر فى الواقع يختار الشاعر جزئيات منها ليضعهـا متجاورة فى عالمه الشعرى ، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقـارنة المشهودة ، ولقد عـرف الشعر العربـى منذ فترات طويلة اللجـوء إلى هذه الطريقة ، وإن كانت أقل شيوعا من طريقة الربط التشبيهى المباشر ، أو الاستعارى الذى تندمج فى إطاره العناصر ، وربما يقرأ المرء فى شواهد النحاة القدماء قول الشاعر :

أتانى أنهم مزقــون عرضى   جحاش الكرملين لها فديد

فلا يجد إلا لمحة شـاهدة على الربط غير المبـاشر من خلال وسيلة المشـاهد المتجاورة ، فأولئك الذين يمزقون عرضه بالحديـث عنه فى جانب من المشهد ، والنهيق العالى لجحاش الكرملين فى جانب آخـر ، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطا كـان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعـدة مطردة للربط بين عناصر الواقع ، سلمت لهم فى التشبية والاستعـارة ، ولم تسلم لهم فى مثل هـذا اللون مـع طرافته وفنيتـه ، فلم يحظ بمعالجة فى البلاغة القديمة وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافية فى البلاغة الحديثة .

ولاشك أن الشعر الحديث ازداد جنـوحا إلى هذه الوسيلة الفنية مـن خلال التأثير بفنون التصويـر الحديث ، وخاصـة التصوير المتحرك « السينمائى أو التليفـزيونى » ، حيـث يتم التأثير فى الرأى والـوجدان معا ، من خـلال فكرة المشاهد المتجـاورة ، وما يتولد عنهـا من إيحاءات يخطط لها سلفا ، وتتزاوج فيها الكلمة مع الصورة ، أو الصورة مع الصورة الأخرى تزاوجا مـؤثرا ، وليس فن الإعلان التجـارى فى الصور المتحركة إلا تجسيـدا للتكثيف المقطر والزائف فى كثير من الأحيان ، للتـأثير من خلال فكرة المشاهد المتجـاورة ، وليست وسائل التصوير واختيار المشاهد فى الدعاية السياسيـة ، والدعاية المضادة إلا وجها آخر من أوجه هـذه الفكرة ، أمـا الحمائم التى تطير مـع كلمات القصيـدة التى تُبـث فى الأجهزة المرئيسـة وشلالات الميـاه الرقراقـة ، وعيون الحسان التى تظهـر وتختفى ، فليست جميعهـا إلا محاولة لتهيئة المناخ الملائم من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار .

ان الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية ، فقد يلجأ إلى الرصـد السريع للقطات المتجاورة ، وقـد يلجأ إلى « التعميق الرأسـى » لكل لقطة مُشكلا منها خلية نامية ، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقا رأسيا ، تاركا لأطـراف الخلايا المتجاورة حرية التماسّ أو التعـانق أو التوازى لتتولد مـن خلال ذلك كله فى نفس القارىء عشرات الإيحاءات الواردة ، وإلى الطراز الأول تنتمى قصيدة : «غانية فى مقهى » من ديوان « رقصات نيلية » حيث تتجاور المشاهد فى مطلع القصيدة على النحو التالى :

قنـــــــديــــــل مطفــــــــأ

ذكـــــرى امـــــرأة غــــــائبـــــة

كـــأس فـــارغـــــة . . وسحـــــاب

رجـــــل فى زاويــــة معتمـــــه وكتــــاب

جلـس يهيــىء تـاريخا . . للنهــر الــراكــد

يطلـــــع مــــن أجنحـــــة الليــــل ويهوى

فى عينيـــــــــه . . قمــــــر كــــــذاب

ليـــــــــــل يعتنـــــــــــق نهارا

وفضـــــاء مكتـــــــظ بـــــدمــــــوع

سفـــــن تجرى . . لاتـــــدرى وجهتهـــــا

سمـــك يتعفـــن فى أقفـــاص النجـــوى

إن عناصر الاحباط التى تحيط برمز الذى يحاول أن يكتب تاريخ النهر الراكد تتشكل من الظلمة والفـراغ والركود والعفـن وفقدان الهدف ، ومن ثم فـإن حصادها قـد يبدو غير ذى معنى ، وفى أفضل أحواله يبدو غريبا :

« تتعـــــــالى صيحـــــات الأغـــــراب

مـــاهـــذا الشفـق المذبـوح ، على هيئـة طير

تتدلى منه عناقيد الحزن ، تلـوح وجوه لا نعرفها

غــرف بــاكيــة مـــن خلــف الأبــواب » .

إن المشاهد المتجاورة التى بدأ تجاورها من خلال صور أليفة ، جنح بها الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة ، وسوف ينتهى بها إلى مناخ الصور الأكثر غرابة .

« يخلو المقهى ، إلا من بعض الأوجه تعبر فوق مـراياه لتفنى فى الطرق « الطينية » ومض شعـاع ، لاح وراح وراء الأحبـاب يتثاءب قمـر يتهـادى ، لا يعـرف وجهته يتـداعـى نهر يصحو، وسماء تتأمل فى عينين كواكبها ، صلصلة الأجراس الراهنة تدق لتوقظ بعض زهور نائمة فى وجه محتضر خلاب » .

إن الدائرة وهى تحاول أن تكتمل ، تجعل النهر يصحو وتدق الأجراس لكى توقظ بعض الـزهور النـائمة فى الـوجه « المحتضر الخلاب » وهـو وصف ثنـائى يحاول أن يجسد قطبى الدائرة : «الاحباط ـ والأمل » ولكن نزعـة التفاؤل التى شاعت فجأة فى المقطع الأخير، ربما لا تجد سنـدا قويـا لها فى النمـو التـدريجى الذى شـاع فى تجاور المشـاهـد خلال المقـاطـع السابقة .

* * *

« المشاهـد المتجاورة » تقود أحيـانا إلى « الخلايـا المتجاورة » كما أشرنا ، وفى هـذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساس ما ، ثم يستدير إلى نقطة تبـدو وكأنها نقطة بدء جـديدة يتشعب بها وتنمـو بين يديه ، وعند اكتمال نمـوها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربـط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة ، وإلى استمرار تراكم الأحاسيس المتشابهة ، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية ، فرصة المراوغة والمناورة من خلال التركيز على نقـاط المفارقة والتشابة ، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنيـة لغويـة يتسـع معها مـدى القصيـدة ، كما يمكن أن نلمـح ذلـك كله فى قصيـدة «رقصات نيلية » التى يحمل الديوان عنوانها والتى شكلهـا الشاعر من خمسة مقـاطع رقمية (تصدر كـل مقطع منها رقم مسلسـل) طرح الشاعـر فى المقطع الأول منها رموز النيـل من خلال ثلاث خلايا ، الحب ـ الحياة ـ البهجة :

« ممعـن فى صبـاه الجميـل ، ذلـك النيـل
يقبـل منفعـلا رافضـا ، ليمارس أهـواءه
فى حنـايـا الحقـول
يشتهـى لمسـة الجذر فى القـاع
فتنهـض كـل الغصـون على سـاقهـا
عـاريـات على صـدره تستطيـل
هـل هـو الحب فى لهوه . . يتـدلـل فى رقصـه
ويبـاغـت أعضـاءنـا بـالـذهـول ؟»

إن رمز النيـل العاشق للصبـايا يمتد فى الوجـدان الأسطورى إلى فكرة « عـروس النيل » التى كانت الأساطير تزعم أن النيل لن يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أهديت إليه عروس كل عام ، سـاعتها ينتشـى النيل ويفيـض خيره على الضفاف ، ولقـد كانـت تلك الأسطـورة

مصدر التأملات الشعرية على مدى العصور ، لعل مـن أشهرها غنائية أحمد شوقى الرقيقة التى رصد فيها الأسطورة من زاوية تختلف عنها الـزاوية التى عالجها أبو سنة فيها بعد ، فقد ركز شوقى على مشاعر « المعشوق » فى حين ركز « أبـو سنة » على مشاعر العاشق ، ولنتأمل قليلا فى لوحة شوقى الموازية :

ونجيبـة بين الطفـولـة والصبـا   عـذراء تشربها القلـوب وتعلـق
كان الـزفاف إليـك غايـة حظها   والحظ إن بلـغ النهـايـة مـوبـق
لاقيـت أعراسـا ، ولاقت مـأتما   كـالشيخ ينعـم بـالفتـاة وتُزهـق
فى كـل عـام درة تلقـى بـلا   ثمـن إليـك وحـرة لاتصـدق
حـول تسـائل فيـه كـل نجيبـة   سبقت إليـك متى يحول فتلحـق
والمجـد عنـد الغـانيـات رغيبـةٌ   يبغـى كما يبغـى الجمال ويعشـق
إن زوجـوك بهن ، فهـى عقيـدةٌ   ومـن العقـائد ما يلـب ويحمـق
زفـت إلى ملـك الملـوك يحثهـا   ديـن ويـدفعهـا هـوى وتشـوق
ولـربما حسـدت عليـك مكـانها   تـرب تمسـح بـالعـروس وتحدق
مجلـوة فى الفلـك يحدو فلكهـا   بـالشـاطئين مـزغـرد ومصفـق
حتـى إذا بلغت مـواكبهـا المدى   وجـرى لغـايته القضـاء الأسبـق
ألقـت إليـك بنفسهـا ونفيسهـا   وأتتـك شيقـة حـواهـا شيـق
خلعت عليـك حياءهـا وحياتها   أأعـزمـن هـذيـن شـيء ينفـق
وإذا تناهى الحب واتفـق الفدى   فـالـروح فى باب الضحيـة أليـق

إن لوحة شوقى ، على غنائينها الرقراقة ، ظلت محتفظة للشاعر بوقاره ، فلم تبتل قدماه ولا أطراف مـلابسه بماء النيل ، ولكنـه ظل فى مأمـن على مسافـة غير بعيدة من شـاطئة ، يرقب المشهد ويسجل ما يجرى على السطح ، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة الصورة الكلاسيكية المطمئنة التـى أشرنا إليهـا فى بدايـة هذه الدراسـة ، والتى تعطـى مجالا للتأمـل واستخراج الحكمة ، وأبيات شـوقى التى أشرنا إليها ، تتخللهـا فى الديوان بعض مـن أبيات الحكمة المستخلصة مثل قوله :

ما أجمل الإيمان لولا ضلة   فى كل دين بالهداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العـاشق ومشاعره عند شـوقى جعل النيل يبدو عنـده شيخاً عجوزا يقتنص فتـاة عذراء فينعم هـو وتزهق هـى ، وأبو سنة عنـدما تقمص النيـل العاشق تـابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة عن عشقه :

إنه يتسلل منسربا للشغاف

إنه لايخاف

عشقه يتحول أجنحة ، يتبرعم ثم يصير حقولا

بساتين . . نخلا . . مراكب يصدح فيها الغناء

عشقه مصر

هذى طفولته . . ما تزال مراوغة

والعصور التى حدقت فى مراياه . . ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه والنجوم بذور

إلى جانب الخلية التى جسدت معنى العشق الصادر عن ذات النيل ، والمتمثل نماء وخصبا ، ومراكب ومرايا ، توجد خلية موازية تجسد الحياة ، وهى ليست مختلفة عن الأولى إلا كما تختلف درجات الألوان التى يتشكل منها الطيف ، ولكنه يلاحظ أن خلية العشق كانت صادرة عن النيل ، على حين أن خلية الحياة ، امتصها أولا ، فهى آتية إليه ، ثم بثها ثانياً ، فأصبحت صادرة عنه ، ولنتذكر هنا فكرة « الجذور والثمار » ولحظات التحول والتغير الدقيق وتبدل المذاق ، ثم التشكل الخلاق المدهش ، وهى كلها مراحل تمر بين البذرة والثمرة وتحتفظ الألياف بكثير من أسرارها ، ويدرك المتأمل لدقة الخلق وجمال الصنع بعضا منها ، وقريب منها مايتم فى لحظة الإبداع الشعرى من تحولات تتم بين المادة الطبيعية الأولى (الجذور) ، والمادة الفنية الأخيرة ، الصورة الشعرية أو (الثمار) ، ولنتأمل هنا تحولات أشعة الشمس فى خلية « الحياة » فى قصيدة « رقصات نيلية » :

إنه يمسك الشمس فى جسمه . . موجة من مرايا

وينشرها فى الظلام . . قلوبا تدق

عيونا تسافر للصبح

طيرا يظلل بالخفق أعماقنا

فتقوم البلاد على دهشة المستحيل

فالمسافة كبيرة بين شعاع الشمس ، التى تستقبلها موجة مرايا النيل ، وصيرورتها الشعرية فى صورة دق القلوب ، وسفر العيون ، وظلال الأجنحة الخافقة ، لكن مناخ الصورة يذوب المسافات ، ويجعلنا لا نستشعر آليات التغير ، وإن كانت كلمة « البلاد » فى ختام الصورة تبدو أقرب إلى مناخ « الجذور » منها إلى مناخ « الثمار » الذى جاءت فى

سياقه ، ولو حلت محلها كلمة « الضفاف » أو شيء يماثلهـا ، لكانت أكثر اتساقا مع مناخ السياق .

إن خلية أخرى يمكن أن تجسد « البهجة» تجاور خليتى العشق والحياة ، وإن لم يكن قد تحقق لها من النموما تحقق لهما :

راقص
لا السيـــــوف على رأســـــه « أو قفتـــــه »
ولا الطين فى قلبــــــه يقعــــــــده
يعــرف النيــل ... مــرقـى غــوايــاتــه . . يصعــده

إن الخلية الثـالثة على قصرهـا ، حملت بذرة فكـرة جديدة ، تسـاعد على خلـق التوازن داخل جسـد القصيدة ، وهى فكـرة « العوائق » التـى تحد من فكرة « التـوق » المجسدة فى خلايا العشق والحياة والتـى تبلغ أوجها فى خلية البهجة ، لكى ترتد فى لحظـة القمة فتتذكر الضد ، كما يقول شوقى فى قصيدة النيل :

« والحظ إن بلغ النهاية موبق »

إن توق النيل إلى عشق الضفاف ، يحد من انطـلاقه ، طين فى قاعه يمكن أن « يقعده » وسيوف على رأسـه يمكن أن « تـوقفه » ومع أن المقطـع الذى بين أيدينـا أتى بـالعوائق على سبيل النفى ؛ فلا السيوف أوقفته ، ولا الطين يقعده ، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح فى القصيدة ، وتشكـل جوهـر الصراع الخفى ، وتتسلـل العوائق إلى تخوم الخلايـا ، وتبرز فى شكل تساؤلات :

مـــــا الــــــذى لا ينير ؟
حين يـــــأتـــــى المســـــاء
فــــوق هــــذى البــــلاد
مـــــا الـــــذى لايطير ؟
حين تقعـــــى الصخــــور
فــــوق كــــل الصـــدور

غير أن العوائق التـى تحد من انطلاقـة « التوق » يمكـن أن تدخل بهديـر النهر إلى دائرة التحدى ، وهـى دائرة تولـد طاقات جـديدة ، فالصخـور التى تعترض مجرى النهـر ، قد تحبس بعـض مائه إلى حين لكنه حين يستجمـع قوته ، يـواصل هديـره ، وقد تولـدت عنه طاقة جديدة :

صــــــولجان الحجــــــــر
طــالــع مــن خـــريــر الميــاه
وغنـــــــاء القمـــــــــر
ســــاطـــع فى ضمير الحيـــاة
عــــابـــــث يشتهـــــى
أن يكـــــــون طليقـــــــا
حين تهوى القيــــــــود
على معصميــــــــــــــه
فيجعـــــل منهـــــا أســـــاور
فـــــوق الـــــزنـــــود

إن هذا التلاقـى الفنى لعناصر « التوق » و« العوائق » و « التحدى » مـن خلال الخلايا المتجاورة ، هو الذى يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من أسطورة «إيزيس » التى يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت فتعود إليها الحياة ، من خلال فكـرة « الخلايا المتجاورة » التى أيضاً كان على إيـزيس أن تحكم وضع كل واحـدة منها فى مكانها الملائم ليتدفـق فيه معنى الحياة ، كما كان على الشاعـر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع فى بناء خلايـا قصيدته ، ومن هنا فقـد جاء المقطـع الخامس والأخير فى القصيـدة يحمل عنـوان : « أغنية كـلاسيكية إلى إيزيس » وجعله الشـاعر يصاغ أيضاً فى شكل « كلاسيكى » فجاء مطلعـه وكثير من أبياته على وزن بحر الخفيف ، وخـرجت أبيات قليلة عـن مناخ هذه الإيقاع « الكـلاسيكى » أو تسامحت فيـه قليلا ، ولم يكن هـذا فى صالح المقطع الـذى كان على الشاعـر أن يتحكم فى إيقاعه ، كما تحكم فى كثير من التوازنات خـلال بناء القصيدة ، وأن يجعلنا نستسلم لإيقاع المطلع الهادى :

يـا غصون الصفصـاف كفى نحيبا	لا تليـــق الأحـــزان بـــالعشـــاق
كـل هـــذا اللهيب يـرعـش فيــه	خفقـــات الضلـــوع بـــالأشـــواق

وألا يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من القصيـدة :

فـــانهضـى واحملى الـــزمـــان صغيرا	آن يـا نيل (للفجـر) أن يحين طلـوع

نتمنى أن يختفـى الفجر مـن الشطر الأخير من القصيـدة ، لتستمتع حـواسنا بسـلاسة الموسيقى ، كما استمتعت بسـلاسة البناء ودقته فى أجزاء القصيـدة المختلفة ، وفى كثير من قصائد الـديوانين الجيـدين « رمـاد الأسئلة الخضراء » و « رقصـات نيلية » للشـاعر محمـد إبراهيم أبو سنة .

الفصل الخامس

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة

نماذج من أحمد سويلم

عندمـا كتب ابن خلـدون فى القرن التاسـع الهجرى ، فصـلا فى مقدمته عـن « انقسام الكلام إلى فنى النظم والنثـر » اكتشف أنه رغم مرور ثمانية قرون قبلـه ، كتبت خلالها مئات المؤلفات البلاغية والعروضيـة حول الشعر ، لم تتم الإحاطة بعد بالـرسوم الشكلية للشعر ، ولم يتم تحديد الفـروق الفاصلة بينه وبين النثـر ، وكان أن حاول ابن خلـدون أن يهتدى إلى تعريف «لم يقف عليـه لأحد من المتقدمين » وأن يقف أمام تعريف العـروضيين للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى فيقول إن حدهم ذلك لايصلح له عندنا ، وأن يقف على نحو خاص مقتربا بصرف النظر عـن الوزن ، من سمات فى لغة الشعر يتميـز بها عن كثير من سمات فى لغة النثر: « لأن الشعر له أساليب تخصه لاتكون للمنثور ، وكذلك أساليب المنثور لاتكون للشعر ، فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب ، فلا يكون شعرا » [1]

ولا ندرى بعد أكثر مـن ستة قرون من طرح ابن خلدون لأسئلته تلـك حول الشعر ، ما إذا كنا قد تقدمنا كثيرا فى سبيل الحصول على إجابات مرضية عنها ، لقد شفت هذه الأسئلة عن جانب النقص فى المعلـومات التى قنعنا بها فى معرفة الإجابة عـن السؤال : ما الشعر ؟ ومـا القصيدة ؟ ومـا نظامهـا الداخلى ؟ومـا لغتها ؟ وسـاد انطباع غير دقيـق بأن الجانـب الموسيقى هو الذى يمكـن أن يكون فاصلا فى تحديد إطار الشعر وتحديد مـراحله التطورية وجرى الحديث عن مراحل متمايزة فى تاريخ القصيـدة العربية من خلال تطور موسيقاها ، فكانت المخمسات والمسمطات والموشحات والشعـر المرسل والشعر الحر موضع اهتمام من حيث تشكيلها لفصائل ، يظن أنها تختلف « شعريا » عن فصائل أخرى فى القصيدة .

ومع أن هذا التمايز الموسيقى يمثل جزءا لاشك فيه من ملامح التطور أو الانتقال ، فإن الاهتمام به طغى على الاهتمام بجوانب أخرى ، ربما كـانت أكثر دلالة على التحول التدريجى

---

(١) انظر مقدمة ابن خلدون ، الفصل الرابع والخمسون وما بعده . تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى ـ طبعة مجلة البيان العربى .

أو الخروج على « المعدل » فى بناء القصيدة ، ومن هذه الجوانب التى جرى الالتفات إلى بعضها سريعا ، ولم يلتفت إلى البعض الآخر ، قضايا متصلة بطبيعة « لغة الشعر » وأخرى متصلة بتنظيم أجزاء القول داخل القصيدة ، وخصائص هذا التنظيم فى ذاتها ، ومدى مخالفتها لتنظيم أجزاء القول فى « الخطاب النثرى » .

إن الأقدمين أحسوا بأن التطور فى مثل هذه النقاط ، ربما يكون أشد خطرا من التطور فى جانب الوزن ، ولهذا أقاموا تصورهم لعمود الشعر على أساس من لغته وتنظيم أجزاء القول فى القصيدة ، ولم يقيموه على أساس « الموسيقى » ولم يهتزوا لخروج واحد كأبى العتاهية على بعض قوانين الوزن ، ونسجه شعرا على نمط أنغام الملاحين فى دجلة ، وتصريحه بأنه « أكبر من العروض » لم يهتزوا لهذا كله اهتزازهم لخروج واحد كأبى تمام على « عمود الشعر » أى على لغته المألوفة ، ومنطقه ، واقترابه بهذا المنطق هو وجماعة معه من « منطق » النثر ، ولهذا كان رد البحترى « المحافظ » على هذه الجماعة « المجددة » يتمثل فى رفضه « للمنطق » الجديد :

كلفتمونا حدود منطقكم ... والشعر يغنى عن صدقه كذبه

ولقد جرت محاولات خاطفة للحديث عن هذه اللغة وذلك المنطق من خلال كتابات نقاد مثل ابن قتيبة والحاتمى والمرزوقى وعبد القاهر وحازم القرطاجنى وغيرهم ، ولكنها ظلت فى مجملها محاولات محدودة ، ولم يقل لنا الأقدمون فى إطار تنظيم أجزاء القول بين الخطاب الشعرى والخطاب النثرى : ما الذى يفرق بين هيكل بناء « رسالة » للجاحظ ، أو «مقابسة» لابى حيان ، أو « مقامة » لبديع الزمان ، أو « زبرجدة » لابن عبد ربه ، أو «منهج» لحازم القرطاجنى أو « فصل » لقدامة أو « قصيدة » للبحترى .

إن الوزن ليس هو الفاصل الوحيد بين الشعر والنثر هنا ، فضلا عن أنه لايشكل فاصلا على الإطلاق بين الأنواع النثرية المختلفة ، ولكن هناك فواصل تتصل بهيكل بناء الخطاب ، ونمط اللغة الملائم فى كل نوع أدبى ، ولقد أشار ابن خلدون نفسه إلى الخلط الذى يحدث بين أساليب الشعر وأساليب النثر عند بعض كتاب عصره ، وخاصة المشارقة ، فيقول :[1] « وأعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ، لاتصلح للفن الآخر ولاتستعمل فيه . . وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه فى المنثور من كثرة

---

(١) المرجع السابق ص ٥٣٣ .

الأسجاع والتزام التقفية وتقديم السبب بين يدى الأغراض ، وصار هذا المنثور إذا تأملته ، من باب الشعر وفنونه ولم يفترقا إلا فى الوزن . . وما حمل عليه أهل العصر إلا استيلاء العجمة على ألسنتهم ، وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقه فى مطابقته لمقتضى الحال».

وإذا كان ابن خلدون يلاحظ أن النثر يستخدم منطق الشعر فى عصره ، فإننا يمكن أن نلاحظ العكس الآن ، فالشعر هو الذى يستخدم منطق النثر أو على الأقل ، يتداخل المنطقان ، ويتضح ذلك على نحو خاص فى الشكل الكتابى للقصيدة المعاصرة .

وربما ينبغى أن نلاحظ قبل أن نحاول الخوض فى تفاصيل هذه القضية ، أن العصر الحديث ، بالقياس إلى العصور المتوسطة والقديمة ، قد شهد تطورا انتقل بالقصيدة من فن سماعى إلى فن مقروء ، وانتقل بالشاعر من ثم ، من شارع المجلس إلى شاعر المطبعة ، ولعل ذلك التطور الذى بدأ فى القرن التاسع عشر ، لم تبدأ نتائجه فى الظهور إلا فى الربع الثانى من القرن العشرين ، ولم تتطور على نحو واسع إلا فى النصف الثانى منه ، بحيث لم يعد السؤال فقط يثار حول هيكل الخطاب الشعرى والفرق بينه وبين هيكل « الخطاب النثرى » وإنما أصبح يثار أيضا حول الفرق بين هيكل القصيدة الشعرية قبل أن يحدث التطور «المطبعى » وتظهر آثاره ، وهيكلها بعد أن حدث ، أو فى الفترة التى مرت بين حدوثه وظهور نتائجه الأولى ، وسوف نحاول إثارة هذه القضية فى القصيدة المعاصرة من خلال قراءتنا لثمانية دواوين صدرت للشاعر أحمد سويلم بين عامى ١٩٦٧ ـ ١٩٨٧ ، ومثلت خلاصة نشاطه الشعرى الذى بدأ منذ أوائل الستينيات وضمها مجلد « الأعمال الشعرية » الذى صدر له عن هيئة الكتاب ١٩٩٢ .

ولقد بقيت كلمة القصيدة مسمى لوحدة الخطاب الشعرى قبل عصر المطبعة وبعده ، وإن كان الخطاب النثرى قد بدأ ينزع لاستخدام المصطلح على وحداته التى تستخدم منطق الشعر أو لغته ، والنقاش حول طبيعة هذا الاستخدام فى النثر ليس موضعه هنا ، لكن هذا المسمى للوحدات الشعرية الصغيرة ، يحتاج إلى مسمى آخر يميز كل وحدة عن غيرها ، حين يجتمع فى نتاج الشاعر الواحد عدد من القصائد ، فيلجأ هو أورواته إلى التمييز فيما بينها ، ولقد كان هذا التمييز يتم قديما من خلال ذكر ملخص لموضوع القصيدة ، أو إشارة إلى قافيتها المميزة ، ومن السهل أن تقرأ فى ديوان كديوان المتنبى « إشارات » موجزة أو متوسطة أو مطولة لتمييز القصائد مثل قول جامع الديوان : « وقال فى صباه » أو « وورد على أبى الطيب كتاب من جدته لأمه تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق ولم يمكنه دخول الكوفة على حالته تلك ، فانحدر إلى بغداد ، وكانت جدته قد يئست منه ، فكتب إليها كتابا يسألها المسير إليه فقبلت كتابه ، وحمت لوقتها سرورا به وغلب ،

الفرح على قلبها فقتلها ، فقال يرثيها » والنهج الذى اتبع فى الإشارات المميزة للقصائد فى ديوان قديم كديوان المتنبى ، لايختلف عنه النهج الذى اتبع فى ديوان كديوان البارودى مثلا ، حيث نجد القصائد أيضا تميزها مثل هذه الإشارات : « وقال فى الغزل » و « قال يروض القول فى بعض الأساليب » و « قال على طريقة العرب » و « قال بعد عودته من سرنديب » و « قال يذكر مقامه فى سيلان ويتشوق إلى الأهل والخلان » و « قال وهو فى حلوان وقد أقام بها مدة لملازمة الحمامات » و « وقال بعد عودته من سرنديب يمدح الخديو حلمى الثانى ويشكره على استدعائه إليه ، وحسن إقباله عليه فى أثناء محادثته » معه .
وطريقة « الإشارة » إلى القصائد فى ديوان البارودى لاتختلف عن مثيلتها فى ديوان المتنبى ، إلا باختلاف المناسبات ، غير أن الأمر سيختلف اختلافا واضحا مع ديوان شوقى حيث ستظهر فكرة « العنوان » للإشارة إلى القصيدة ووحدة الخطاب الشعرى ، وسوف نجد العنوان يتشكل من جمل قصيرة تامة أو غير تامة ، مثل « صدى الحرب » ، « ولد الهدى » ، « الله والعلم » ، « أيها العمال » ، « نجاة » ، « مصر تجدد مجدها » ، « كبار الحوادث فى وادى النيل » ، « أبو الهول » « رحالة الشرق » ، « نكبة بيروت » ، « ذكرى دنشواى » ، «دار العلوم » وهذا النهج فى الإشارة إلى القصيدة هو الذى ستسير عليه القصيدة المطبوعة حتى اليوم ، مع تطورات تحدث أحيانا فى طريقة تكوين الجملة بين النقص والتمام ، أو الإفادة أو عدمها ، ومع جنوح أحيانا إلى طول الجملة كما يأتى فى عناوين أحمد سويلم أحيانا مثل : « عن الطاعون والمدينة ذات الأبواب المتعددة » أو « تجولات تابع سليمان الحكيم فى الليالى القمرية » و « فصول مطوية من حياة العاشق الذى باح أخيرا » وقد يأتى العنوان على العكس أقصر من المعدل مثل « أ. ب » وفيما عدا ذلك يظل العنوان دائرا فى إطار المعدل المألوف .

غير أن فكرة العنوان ، إذا عدنا إلى متابعة تطورها ، قد اتسع مجال استخدامها بعد شوقى ، فاتسعت فكرة استخدامها من الإشارة إلى القصيدة ، وحدة الخطاب الشعرى الصغرى ، إلى « الديوان » ملتقى مجموعة من الوحدات ، ولم يعد الديوان ، فى غالب الأحايين يحمل اسم الشاعر فقط . . (ديوان البحترى ، ديوان المتنبى ، وديوان حافظ . . الخ) أو صفة مشتقة من اسم الشاعر مثل « الشوقيات » وإنما أصبح للديوان عنوان مستقل، وتلك طريقة فى الإشارة ، لعل التراث لم يعرفها إلا فى حالات قليلة مثل ديوان «سقط الزند » لأبى العلاء ، أو عناوين المختارات الجماعية مثل « المفضليات » للضبى لكن الديوان الحديث يميل إلى الإشارة اللغوية من خلال العنوان الموحى ، وهذا العنوان ، قد يكون عنوان إحدى قصائد الديوان ، كما اختار أحمد سويلم فى سبعة دواوين هى «الطريق والقلب الحائر » و « البحث عن الدائرة المجهولة » و « الليل وذاكرة الأرق » و

«الخروج إلى النهر » و « السفر والأوسمة » و « العطش الأكبر » و « الشوق فى مدائن العشق» وتخلى عن هذا التقليد فى ديوان واحد هو : « الهجرة من الجهات الأربع » ومع أن دلالة العناوين فى هذه الحالة يمكن تلمسها فى القصائد التى نبعت منها ، فإن تجميع العناوين فى « الأعمال الشعرية » الكاملة ، يمكن أن يجمع خيوطا من الضوء ، تساعد فى إعطاء مؤشرات على الشواغل الكبرى لعالم شعرى معين ، إن سبعة من العناوين الثمانية لدواوين أحمد سويلم ترد فيها إشارات إلى المكان أو الزمان ، ويبقى العنوان الثامن وهو «العطش الأكبر » وحده خاليا من هذه الإشارة . والإشارات المكانية وهى الغالبة ، تمثل غلبة الحيرة ، سواء فى اسمها الصريح « الطريق والقلب الحائر » أو فى التشعب المكانى المحير « الهجرة من الجهات الأربع» و « البحث عن الدائرة المجهولة » وإذا كان عنوان «الخروج إلى النهر » يبدو عنوانا مكانيا محايدا ، فإن الحيرة تتولد من خلال مقابلته بالعنوان المحايد فى المجموعة وهو «العطش الأكبر » حيث يبدو خلال المقابلة وكأن الظمأ يزداد فى عالم الشاعر رغم اختراق النهر له ، ويتولد نفس الإحساس كذلك من التقابل بين « السفر والأوسمة » و « الشوق فى مدائن العشق » حيث يتعاقب الحياد والحيرة . أما العنوان الزمانى الوحيد « الليل وذاكرة الأرق » فليس أقل دلالة على الحيرة ، ويكفى أن يلتقى الليل والقلق ليتولد عنهما الكثير .

* * *

إذا كان اللجوء إلى العنوان على مستوى القصيدة والديوان قد شكل سمة فارقة بين القصيدة الحديثة والمعاصرة من ناحية ، والقصيدة القديمة من ناحية أخرى ، فإن العنوان قد تسرب إلى مقاطع داخل القصيدة المعاصرة ليشكل بهذا فارقا بينها وبين القصيدة الحديثة ، وليؤكد اتساع الهوة مع القصيدة القديمة التى لم تعرف نمطى العنوان الحديث والمعاصر ، ومع أن القصيدة القديمة كانت تعرف اختلاف الأغراض ، داخل القصيدة الواحدة ، فقد كان النقاد يوصون الشعراء بطرائق تتبع فى حسن التخلص من غرض والانتقال إلى غرض آخر ، ولم يكن من بين هذه الطرائق بالطبع وضع عناوين للأغراض المختلفة ، وسارت القصيدة الحديثة فى مجملها على هذا النظام القديم ، سواء عند من كانوا يؤمنون بتعدد الأغراض أو يتحدثون عن الوحدة الموضوعية ، فقد كانت قصائدهم ، تخلو من الإشارات الداخلية إلى انتقال الشاعر من فكرة إلى فكرة ، أو من « فقرة » إلى فقرة أو من مرحلة من مراحل القصيدة إلى مرحلة تالية لها ، ولعلهم كانوا يرون أن فكرة الفقرة أو الفكرة أقرب إلى روح السرد العلمى النثرى الذى تبغى منه « الفائدة » ، منه إلى روح الشعر الباحث عن « المتعة » ولعله من أجل هذا كانت تأتى العناوين الداخلية فى بعض القصائد الشعرية الطويلة التى تحمل طابع السرد الملحمى ، كما حدث فى قصيدة شوقى « صدى الحرب »

والتى تؤرخ للـوقائع العثمانية اليونانية ، وتلجـأ من ثم إلى عناوين داخليـة مثل : الجلوس الأسعد ، حلم عظيـم وبطش أعظم ، معجزات الجنـود على الحدود ، زينب بنى عثمان ، الحالة فى بحر الروم ، منعة السواحل العثمانيـة ، الحاج عبد الأزل باشا ، أحلام اليونان . . الـخ غير أن القصيدة الحديثـة ، توسعـت كثيرا فى اللجـوء إلى فكرة الإشـارات الدالـة على التقسيمات الداخليـة للقصيدة ، والأعمال الشعرية لأحمد سـويلم والتى تغطى نشـاطه فى نحو ثـلاثة عقـود ، تقدم لنا نماذج كثيرة لهذه القضيـة ، بل ويمكن أن نـرصد مـن خلال تشكيلات القصائد هنا أربعة أنماط مختلفة لهذه الإشارات الداخلية .

فى النمط الأول تقوم الأرقـام وحدها بدور الإشـارات إلى المقاطع المتتاليـة فى القصيـدة ، وغالبا ما تشير الأرقام إلى موجة شعورية جديدة ، أو طور من أطوار الحكاية الشعرية ، على النحو الذى نجده فى قصيدة « تحولات تابع سليمان فى الليـالى القمرية » حيث تتبدل النملة « بطلة القصيدة » فى ثلاث مراحل متتالية يشار إلى كل منها برقم ، فالمقطع الذى يحمل رقم (١) يتابع رحلة النعيم فى مملكة سبأ .

سكنت وادى النمل أتبع الظلال فى التلال

أبدل جلدى . . ألصق الشوارب المسنونة

. . وقفت ساعة على قرنفلات العاشق المأخوذ

وهو يعد فى السماء الأنجم البيضاء

يصنع منها عقده المنور الثمين

يبدأ المقطـع الثانـى حاملا رقـم (٢) حتى يحس المتلقـى بأن مرحلـة جديـدة تهز عرش بلقيس .

« يا أيها النمل ادخلوا »

فكنت أول المراوغين

أتوه فى الزحام . . أرصد المشاهدات

أرقب المهرجين

. . . .

وتستمر البطلة فى المراوغة والنفاق حتى يأتى المقطع الثالث ، فيضع فى بؤرة الضوء هذه المشاعر المرتعشة تحت رقم «٣» .

ماذا أقول لو رآنى سيدى الحكيم

مراوغا - أرفض أن أطيع - اتبع الزحام والشقوق

أبدل جلدى . . أتقن التمويه والإخفاء

أخشى إذا أدرك ما أحلم فى المساء

يعيدنى إلى بلاطه الذى تزحمه الغربان

تنقر فيه الأعين المعلقة

وتطفىء الإنسان فى تابوته الأخير

لنمط يشيع كثيرا فى القصائد المعاصرة . وهو نمط ينتمى إلى تقاليد الكتابة ، ولم
إ وروده قبل عصر المطبعة أو من خلال تقاليد شاعر المجلس .

ثانى من أنماط التقسيم المقطعى للقصيدة ، هو النمط الذى تلتقى فيه الأرقام
ن . بمعنى أن يقسم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة مقاطع مثلا ، فيعطى لكل
رقما متبوعا بعنوان موضح ، كما حدث فى قصيدة « تداعيات منتصف الليل »
الليل وذاكرة الأرق » حيث حمل المقطع الأول إشارة (١ - تداعيات الحلم) ،
ع الثانى : إشارة (٢ - تداعيات العشق) وحمل المقطع الثالث إشارة : (٣ -
ليقظة) وكأن المقاطع الثلاثة ، ثلاث قصائد قصيرة ، التقت حول بؤرة زمنية
بؤرة منتصف الليل ، وتم رصد الأوجه الثلاثة للحظة الواحدة .

ـط الثالث ، فهو نمط يشكل المقاطع من أرقام وهوامش بمعنى أن تتشكل
ـن مجموعة من المقاطع ، يميز كل مقطع منها رقم يتلوه هامش يحمل الرقم
ـطع الأول يحمل رقم (١) يتلوه هامش ٢ وهكذا وفى من كل المقطع والهامش
موازية أو مكملة أو معارضة ، وقد يحرص الشاعر أحيانا اتباعا لتشكيل الأرقام
ن يجعل أحد هوامش قصيدته مكونا من مجموعة من النقاط والأصفار ، تاركا
، يضع اللوحة الملائمة وأن يشترك بدوره فى عملية الإبداع ، كما حدث فى قصيدة
امة » من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » حيث توجد أربعة مقاطع رقمية
ة هوامش رقمية ، وتحمل لوحة المقطع بالنسبة للوحة الهامش لونا من التقابل :
نق والترتيب والتكلف هو الذى يميز لوحة المقطع الأول :

تمر ساعة وساعتان

وتلتقى يدان أو عينان

وينتهى اللقاء مثلما بدا

لأن موعدا يهمنا أزف

نحسب كل لحظة جديدة تمر

. . . .

وفى مقابل ذلك يأتى الانطباع الذى تقدمه لوحة (هامش ١) معبرا عن التداخل والعفوية .

حديثنا تتبعه الهوامش

حديثنا الأقواس والتقاطعات والفواصل

حديثنا ليست به أماكن العبور

لأنه يسير كيفما اتفق

وتعطينا العلاقة بين اللوحة الأولى وهامشها نوع العلاقات المتوقعة فى بقية اللوحات ، فإذا جاءت اللوحة الثانية ترسم صورة للعشق فى الزمن القديم :

بلقيس فى شوارع المدينة المزوقة

سيدة القصور والقلوب

بلقيس أسقطت بحبها القصور والقلوب

. . . .

جاء هامشها وقد رسم صورة مقابلة للعشق فى الزمن الحديث :

عاشق هذا الجيل لايحوم

فالحب فى أقدامه يسيل

مختلطا بالمهملات . . بالدخان . . بالقمامة

. . . .

ولأن إيقاع التقابل بين اللوحة وهامشها قد استقر من خلال المقطعين السابقين ، فإن المقطع الثالث ، يقدم لنا لوحة ويترك هامشها شكلا من الأصفار والفراغ ليشكله المتلقى ، وتجىء اللوحة على النحو التالى :

- ٣ -

حين وقفت فى صفوف المذنبين

صفعت مرتين

وحينما مثلت وسط قاعة القضاء

أدركت ما أريد من إهانتى

هامش ٣

. . . .

. . . .

ان اللوحة عندما تترك الهامش دون كلمات ، فإنها تعتمد على صدى ما تتركه اللوحة من انطباع ، وإذا كان الانطباع المتولد هناك ، هو الإدانه والإهانة اللتان لحقتا بالفرد وهو بين صفوف الجماعة « المذنبين » فإن الانطباع المقابل يمكن أن يكون الرغبة فى التفرد والصعلكة وعدم الميل إلى المواضعات الجماعية ، حتى وان كانت متأنقة ، وهذا الإحساس هو ما تؤكده اللوحة الرابعة .

- ٤ -

دعيت بالبطاقة المهذبة

وفى عواميد الصحافة العديدة

دعيت بالبرق وفى مكبرات الصوت

فمرة نسيت دعوتى

ومرة أبيت

هامش ٤ : .

أخشى إذا أعلنت صحبة الشوارع المزوقة

أكون ظلا تابعا بلا إرادة

أضيع بين الموت والألوان والقتامة

وأشهد الخطى المبعثرة

كالمهملات . . كالدخان . . كالقمامة !

وعلى هذا النحو تتشكل « فكرة » القصيدة من خلال اللجوء إلى المقطع المرقم والهامش ، إلى اللوحة وصداهـا ، رغبة من الشاعر فى أن يؤدى هذا (التخطيط) إلى تعـريض قصيدته لمزيد من الضوء .

هناك نمط رابـع وأخير تتداخل فيه الأنماط السابقـة فيوجد فى القصيدة عنـاوين وأرقام وحواش ، كما حدث فى قصيدة (المواسم) من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » حيث نجد المقـاطع تتميـز من خـلال الكلمات التاليـة : « إعلان : لافتـات : لافتة جـديدة : حاشيـة أسفل الـلافتة : همسـات للآذان : لـوحة عصريـة : خريطـة جديـدة : قصيدة جوانية : الـوصايا العشر: (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ مع مـلاحظة أن الوصيتين الأخيرتين كتبتـا فى شكل نقط عرضيـة على السطر دون كلمات) الأبواب : تنـويه لابد منه .

ولنلاحـظ أن هذه (الإشـارات) الإحدى عشرة ، جـاءت فى أقل مـن ست صفحـات شغلتها القصيدة ، من قطـع الديوان المتوسط ، وقد يتسـاءل القارىء عما يمكن أن يلحق بالقصيدة المعاصرة من وراء لجوئها إلى هذه الأنماط الإشارية المتنوعة ، ولاشك أن القصيدة من خـلالها تزداد التصـاقا بعـالم « الكتابـة » ورموزه وابتعـادا عن عـالم السماع والمشافهـة ، ولاشك أنها تحاول أن تظهر أن محصـولها من « الفكر » كامـن ومعقد ومتداخل وأنها مـن ثم تستحق أن تقـرأ بأنـاة وأن تعاد قـراءتها مرات ومرات وقـد تكون هـذه الإشارات عـلامات يهتدى بها المسـافرون فى ليـل القصيدة أو السابحـون فى بحرهـا ، غير أن الذى لاشـك فيه كذلك أن البحـر مع كثرة العلامات والحواجـز ، لم يعد بحرا ، بقدر ما أصبـح (حوضا) للسباحة أو للتدريـب أو لإصلاح السفن ، وأن كثرة العلامات يمكـن أن تشكل عوائق ، خاصـة إذا غمضت دلالة الإشـارة وكثيرا ما تكون كذلـك ، وقد تتحول الإشـارات فى مثل هـذه الحالة لكـى تؤدى عكـس مـا يراد منهـا ، فبدلا مـن أن تعمق الشـاعـرية قـد تزيـد الإحساس بوجود النزعة النثرية فى القصيدة المعاصرة .

* * *

من القضايا التى تثيرها كتابة القصيدة المعاصرة ، مشكلة « الوقف » الصوتى ، وتجسده فى شكل « الفراغ » الكتـابى على الصحيفة المطبوعة ، ولقـد عاشت القصيدة قرونـا طويلة وهى تألف مـوضع الفراغ الأبيض فى منتصف الخط الأفقى الـذى يمتد من يمين الصفحة حتى يسارها ، ولقد كان لهذا الموضع دوره فى تشكيـل صورة صفحة الشعر التى تختلف بها عن صورة صفحة النثر حتى إن العين لتدرك للـوهلة الأولى ، ومن خلال توزيع « السواد » و « البياض » على وجه الصحيفـة ، إنْ كان ما أمامهـا نظماً أو نثرا ، وكان الالتزام بقـانون

الفـراغ الأبيض فى وسـط الخط الأفقـى ، الذى يمثـل بدوره خطـا رأسيـا أبيض فى وسـط الصفحة ، كان هذا الالتـزام يفك الالتحام الطبيعى بين أجزاء الكلمة الـواحدة إذا وقعت فى منطقة الفـراغ ، فينتمى كـل جزء منهـا إلى شطر ويشـار برمـز خاص هـو رمز م إلى أن الكلمة مشتركة بين الشطرين .

وجاءت طريقة كتابة القصيدة فى الشعـر الحر ، لكى تنتهى ألفة العين لشكل الصفحة الشعرية ، كما أنهت ألفـة الأذن لتوقعات الوقف الصـوتى ، وزحزحت المسـاحات البيضاء من مكانها الثابت فى الأواسط ، إلى أماكنهـا المتغيرة فى الآواخر وأصبح من الممكن أن يحتل البياض ربع السطر الأخير أو نصفه أو ثلاثة أرباعه أو أقل أو أكثر ، وأن يكون حظ السطر التالى لـه من البياض مختلفـا تماما عن حظه ، وفقـد السطر الشعرى سمتـه « الإيجابية » فى الكتابة ، وإن لم يكـن قد فقد بعد سمته « السلبيـة » أى تلك التى تميزه عـن سطر النثر ، فقد ظل مختلفا عـن سطر النثر الذى يحتل السواد كل أجـزائه الأفقية ، دون خلل فى النسبة بين السطور المتتالية ، بـاستثناء التفاوت الذى تفرضه بدايات الجمـل أو نهاياتها وإن كانت بعض ألوان كتابة القصيدة المعاصرة قد بدأت تلغى هذا الاختلاف أيضا .

ولقد أدرك الشعراء أنفسهم مالحق بالسطر الشعرى من فقدان وحدة النمط ، يقول أحمد سويلم ، فى قصيدة « المشنقة » من ديوان « الشوق فى مدائن العشق » .

مشنقتى
إن الذى مابيننا لايستقيم كسطور النثر
لايتوازى مثل ضفتين تحضنان النهر
لكنه . . مثل الذى أكتبه فى الشعر
تارة . . يطول باعا
وتارة . . نقطعه ذراعا

وذلـك تصـويـر دقيـق لاضطـراب صـورة مـايكتـب مـن الشعـر المعـاصر ، وليـس «الاضطراب» هنـا حكما على القيمة ، بقدر مـا هو وصف محايـد لمظاهر تشكيـل القصيدة المعاصرة .

إن حكـم السطـر الشعـرى ، غير المقنـن فى القصيـدة المعـاصرة جعـل النمـو الأفقـى للمسـاحات السوداء على حساب المساحات البيضاء ، يزداد حتى يهدد الخاصة « السلبية » التى كـان يفترق بها شكل الكتـابة الشعريـة المعاصرة عـن الكتابة النثـرية ، بعـد أن أطاح بالخاصة « الإيجابية » التى كان يتمتع بها الشكل الشعـرى قديما ، وقد يتولد هذا الإحساس بعين القارىء ، حتـى وإن تعرض هـذا الإحساس للتمحيص فيها بعـد ، عندمـا ينظر إلى صورة قصيدة مثل « يوسف أيها الصديق » مـن ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » يقول أحمد سويلم :

وراح النائمون يكورون الحلم ، يستبقون فوق سحابة الليل

تناسوا موعدا فى الصبح . . يفتتحون فيه الساحة الحمراء

بطاقات البريد ـ الأمس ـ وزعها السعاة على رجال الدين والسلطان . . والحكمة

ويزداد هذا الإحساس عندما تنظر العين إلى ما يمكـن أن يسمى بالسطر ـ الفقرة ، وهو نهج كتابى بـدأ يشيع الآن عند بعض كتاب القصيـدة المعاصرة ، وتختفى معه آخـر ملامح الشكل الكتابى للقصيدة القديمة ، ولدى أحمد سويلم ، قليل من نماذج هذا النمط .

يقول فى قصيدة : « فقرات من كتاب الحب » من ديوانه « السفر والأوسمة » و «التسمية هنا ذات دلالة » :

هذا عمرى الأول والآخر . . هذا قلبى عصفور منفى ، هذا

مزمارى ـ أطواق نجاتى ـ أتقدم . . ملكوتك فى عينى من

أجلك اختصر العالم . . أصل نهارى بنهارك . . لاتقهرنى الظلمة فى أعمده النسيان .

وواضح أن الفقـرة كانـت قابلة ، لأن تـوزع على عشرة أسطر لـو تمت مراعـاة المعنى فى تحديد نهايات الأسطر ، وكـان يمكن أن توزع بشكل آخر ، لو تمت مـراعاة البناء النحوى للجمل .

* * *

إن ظواهر تشكيل القصيـدة الموجودة فى شعر أحمد سويلـم ، تقدم صـورة صادقة لكثير من الظواهر التى عرفتها القصيدة العـربية على مدى عقود ثلاثة فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وهى ظواهـر لم تجد بعد نصيبها من الدراسة الجادة التـى يمكن أن تقترب بنا أكثر من جوهر هذه القصيدة ، ومن الخط التطـورى السريع الذى سلكه الشعر العربى فى فترة زمنية قصيرة .

وإذا كان الشكـل الشعرى عند أحمد سويلـم قد أثار هـذه القضايا ، فإن طـرائق البناء الفنى عنده متعددة ، وتحتاج إلى وقفـات نقدية متأنية مثل توظيف الـرموز التراثية الغنية فى شعره ، ومراحـل القصيدة عنده ابتداء بالصوات المفـرد النزعة والغنائية ووصـولا إلى النزعة الدرامية التى تجسدت فى مسرحياته الشعريـة ، فضلا عن كثير من قصائده ، ومثل علاقة شعره بالموروث الشعـرى الذى كثيرا مايلجأ إليـه تضمينا أو اقتباسا أو تـأثرا ، وإلى أى حد يستطيع أن يخلص بصوته المتميز وكذلك تداخل خيوط النسيج الفلسفى مع البناء الشعرى ومدى قدرتـه على إذابة الفواصل بينهما ، وهى قضايـا يمكن أن تكون موضوعـا لدراسات مستقلة أخرى .

الفصل السادس

الصحراء.. والحواس المستنفرة
قراءة فى شعر عنترة

لعل شاعرا عربيا لم يصب من الشهرة والذيوع فى أوساط شديدة الاختلاف ، ما أصابه عنترة بن شداد العبسى الذى توفى فى مطالع القرن السابع الميلادى (نحو ٦٠٠ م ٢٢ ق . هـ) .

فقد امتدت شهرته من عامة الناس ، إلى عشاق الأدب العربى فى بلاد الغرب ، الذين حملوا معهم منذ الحروب الصليبية ، أصداء قصة عنتر الخيالية وعدوها من بدائع أدب العرب ، ودارت مطابعهم منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر على دراسات حول عنترة ، أعدها علماؤهم المتخصصون ، مثل كتاب المستشرق الألمانى « توربكى » عن «عنترة » والذى طبع فى هيدلبرج سنة ١٨٦٨ . وامتدت شهرته فى الطرف الآخر فى الأدب الشعبى الذى جسد من حكاية عنترة نموذج « الفارس » العربى الأصيل ، وامتد بها خارج الزمان والمكان فكتبت ملحمة عنترة التى يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها « الياذة العرب » والتى ظهر فيها عنترة فارسا يحارب فى الجزيرة وفى خارجها ، فى الحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال افريقيا ويمتد به الزمن فينازل الصليبيين ، ومن خلال هذه الملحمة ، يحتل عنترة جانبا أسطوريا ، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين ، باستثناء الحسن بن هانى أبى نواس المتوفى ١٩٨ هـ بعد أكثر من قرنين من وفاة عنترة ، والذى امتدت شهرته الأسطورية إلى جوانب أخرى فى عالم المتعة واللهو . بين هذين الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الأسطورية لعنترة فى الغرب والشرق والتى تقوم على أساس (الفارس ـ الشاعر) وجدت شهرة أخرى فى أوساط رواة الشعر ودارسيه ، تقوم على أساس (الشاعر ـ الفارس) ومن هذه الناحية فقد اكتسب عنترة عند رواة الشعر القديم مكانته بين فحول شعراء الجاهلية ، وطبقة (أصحاب الواحدة) كما يقول ابن سلام الجمحى (٢٣١ هـ) فى طبقات فحول الشعراء [١] ، وهى الطبقة التى غلب عليها فيما بعد اسم « شعراء المعلقات » وكانت ميمية عنترة واحدة من المعلقات الذائعة الصيت بإجماع الرواة القدماء .

(١) محمد بن سلام ـ طبقات فحول الشعراء ، السفر الأول ص ١٥٢ تحقيق محمود شاكر.

وإذا كان الأدب القديم قد اهتم بعنترة فى جانبيه الأسطورى والشعرى فإن الأدب الحديث ، قد امتد اهتمامه فى كلا الجانبين[1] ، فإلى جانب سريان الأسطورة فى الأدب الشعبى ، اهتم فن الرواية الحديثة بمعالجة شخصية عنترة الفارس العربى ، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبو حديد « أبو الفوارس . . عنتر بن شداد » ورواية فؤاد البستانى «عنتر بن شداد » وكانت مسرحية أحمد شوقى الشعرية « عنترة » وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبى الحديث للتعرف على أصول ملحمة عنترة بن شداد ، والاهتداء إلى مؤلفها ، أو مؤلفيها ، وفى هذا الإطار يعود البعض بها إلى الأصمعى فى القرن الثالث الهجرى ، وإن كانت لغتها لاتحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله ، وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لراوية يسمى المؤيد بن الصائغ ، أو يجعلونها كتبت بإيعاز من العزيز بالله الفاطمى (ت ٣٨٦ هـ) ليشغل بها الناس .

ولعل الذين يعنون بالدراسات النفسية ، ويتلمسون آثار المواقف على إبداع الشعراء ، يجدون فى حياة عنترة عامة وفى علاقته بالمرأة خاصة مايفتح كثيرا من أبواب المناقشات أمامهم ، فهناك التناقض الحاد الذى عاشه عنترة ، وهو يحمل بين جوانحه نفسا عظيمة فروسية وخلقا ، ولكنها تختفى وراء قناع كان يلقب حاملوه بأغربة العرب ، وهم من ينتمون إلى أصلاب سادة من الجزيرة ، وأرحام إماء مسترقات من الحبشة وغيرها من بلاد افريقيا السوداء يجتلبن فى رحلة الشتاء ويبعن في رحلة الصيف ويتسلى ببعضهن السادة بين الموسمين ، ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوتهم لهم وعدم الإصغاء إلى دبيب نفوسهم التى تنمو وتكبر ، وعنترة ينمو فى نفسه الفارس والعاشق عندما يحب ابنة عمه عبلة ، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة الغليظة المشققة قيدا يحجمه ، فتنفجر خوارق البطولة إثباتا للذات ، وروائع الشعر تنفسيا وتطهيرا وسموا وتسجيلا ، ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق ، يولد نموذج « الفروسية العربية » الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية عندما اكتشفته فى القرون الوسطى إبان اتصالها بالحضارة العربية الإسلامية ، وهو النموذج الذى أثر كثيرا فى السلوك والأدب الأوروبى الوسيط .

على أن علاقة عنترة بالمرأة لم تقف عند نموذج عبلة « المعشوقة ـ القريبة ـ البعيدة » وإنما امتدت إلى نموذج « سُهيَّة » زوجة أبيه « العاشقة ــ الأم » والتى يمكن أن تجسد عقدة «اليكترا » عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها فى الإبداع الأدبى فسهية العاشقة التى راودت عنتر عن نفسه فاستعصم ، وشت به عند أبيه متهمة إياه بأنه هو الذى راودها ، مذكرة بقصة امرأة العزيز ويوسف ، وعندما يثور الأب ويصب غضبه على ابنه ضربا ، ينكفىء جسد زوجة الأب العاشقة الباكية ، ليحول بين العصا والعبد ، وليحتضن شفقة ، ما استعصى على احتضانه غراما ، ويتفجر الشعر ليرسم هذه اللحظات المتناقضة :

---

(١) حول بعض جوانب استهلام شخصية عنترة فى الأدب الحديث ، انظر دراستنا « تقابلات التناسخ والتماسخ فى قراءة التراث » مجلة ابداع ، مارس سنة ١٩٩٦ .

تَجلَّلتنى إذا أهـوى العصـا قِبَلي كـأنها صنم يُعْتـاد معكـوفُ [1]
المال مـالكـمُ والعبـد عبـدكـمُ فهل عذابكِ عنى اليوم مصروفُ

فالعبد الـذى يراود ويستعصم ويهان ، لايفوته أن يـرصد بعض ملامـح الجسد الجميل الذى يستحق أن يكون ـ فى زمن الجاهلية ـ صنما جميلا يطاف حوله ويعكف عليه .

لكننـا لانود أن نتـوقف كثيرا أمـام الملامـح النفسية ، بقـدر تـوقفنا أمـام وسائل البنـاء الشعرى ، والتصويرى منها على نحو خـاص ، فى شعر عنترة ، الذى قد تثبت المراجعة ، أنه لم يكن شاعرا عفويا ، ولا مجرد فـارس يرجع صليل السيوف برنين الكلمات ، أو يكتفى بتسجيل مآثـر الفارس ، بل كان شاعـرا صناعا ، « مستنفر الحواس » يرصـد أدق مايدور على الرمال حوله من خلجات السمـع والبصر والذوق واللمس والشم ، ويعكسها فى بناء فنى محكم يسمـح للمتلقى عندما يـزيل عن اللوحـة بعض غبار العصور أن يعيـد رؤيتها وكأنها « نفض الصانع منها اليدين بالأمس نفضا » كما يقول شوقى .

والواقع أننا محتاجـون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضا ونحن نقرأ الشعـر بصفة عامة ، وربما ونحـن نقـرأ الشعـر الجاهلى على نحـو خـاص ، وربما يكـون مـن أسبـاب هـذه الخصوصيـة ، أن الشاعر الجاهلى لم يكـن شاعرا مـدونا بالـدرجة الأولى ، وأنما كان شـاعرا مسمعا ، فى إطار الخضوع لتقاليد لغة تحمل من الملامح الشفوية أكثر مما تحمل من الملامح الكتابيـة ، وفى إطار تقـاليد للتلقـى ، تعتمد على المجلس والـرواية ـــ أكثر ممـا تعتمد على الصحف والـرقاع ، ولعل هـذا قد دفع الشاعـر إلى أن ينقل أمام أعيننـا كتلا من المشـاهد الثـابتة أو المتحـركة تستطيـع أن تقـاوم النزعـة إلى الـذوبان أو النسيـان التى تهدد النشـاط الشفاهى الـذى تنتج الجماعة الصغيرة منه مـلايين الوحدات فى اليوم ، يتـلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه ، وانقضاء الحاجة « العملية » إليه .

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفـار مزيد من طاقات الحس ، ونحن نقرأ الشعـر الجاهلى ، يقول الـدكتور محمـد النويهى فى كتـابه (الشعـر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقـويمه) [2] : « نحـن محتـاجـون فى قراءة الشعـر الجاهلى إلى تشغيـل » مخيلتنـا البصرية ، فى تصور تفـاصيل المنظر الموصوف ، وتتبـع أحداث الحركة المنقولـة ، فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرؤها إلى صورتها المرئية ، كما كان خيالنا الطفولى ينفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة » .

---

(١) تجلل بالشىء : تغطى به ، وتجلل الشىء : غطاه ، واعتاد الشىء وعكف عليه : لازمه
(٢) د. النويهى : الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه جـ ١ ص ١٢١ .

وسنتوقـف أمام بعض اللـوحات فى شعر عنترة بـن شداد لنتأمـل بعض جوانـب البناء الفنى فيهـا من خلال ما تلتقطـه الحاسة من الـواقع وتعيد صيـاغته وهى ترسلـه إلى « عالم الشـاعر » ومـن ثـم يتجسد فى القصيـدة ، رصـداً فنيا صـالحا لان يكـون مصدرا للمتعـة المتجددة .

ومن الطبيعى ونحن نقرأ القصيدة ، أن نستعين بـالحد الأدنى من الشروح اللغوية ، فى هوامش الصفحـات ، ليتم خلق نوع مـن الألفة المباشرة بين النص والمتلقـى ، بعد أن يتم إنعاش فى التعامل مع الكلمات ، وخلق معانٍ جديدة لها ، ولسوف نسترشد فى هذه المرحلة من التعامل مع « المعنى » بما أثاره « الأنبارى » أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى فى ٣٢٨هـ ، فى شرحه للقصـائد السبع الطوال الجاهليات ، بتحقيـق العلامة عبد السـلام هارون [١] ، دون أن يكـون فيما أثـاره الأنبـارى متصـلا بشرح المعلقة ، قيـد على حـركتنـا فى استشـارة القواميس ، أو معجم الشاعر الخاص ، وهو ما سنلجأ إليه بدرجة أكثر ، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة .

تبدأ معلقة عنترة بعين حائرة ، تحمل هم نفس ملتـاعة ، لاتكاد تجد قولا جديدا متميزا يلائم لوعتها المتميزة ، فـالشعراء تناولوا ثوب الشعر فردَّموه ، أى رقعـوه ، ونفث كل منهم لواعجـه من خـلال التعبير الذى يميـز تجربته على جانـب منه ، فلـم يكادوا يغـادرون فيه موضعا للرقعة لمن يأتى بعدهم بلواعج جديدة ، لم يغادوروا فيه متردما ، وتلك أزمة «التعبير» الأولى التى يعـانيها عنترة ، أمـا أزمة دوافـع التعبير فهى تتمثـل فى «المكان » الـذى يرتبـط بـالذكـرى ويعين على القـول ، وهو «مكـان» يتعرض لما يتعـرض لـه «التعبير » من مخاطـر «التشابه» فإذا كـان من الصعـب ، نسج تعبير ذى ملامح متميزة ، فى ثـوب كسته الرقـع ، فإن من الصعب كذلك تبين الملامح الخاصة لمكان ، كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه ، فلما هجروه تساوى بـالأمكنة الأخرى من حولـه ، حتى لايكاد يعرف ، وتختلط فيـه المعرفة بالتوهـم :

هل غـادر الشعراء مـن مُتَرَدِّم ؟ أم هَلْ عرفت الدارَ بعد توهم [٢] ؟

---

(١) انظر شرح القصـائد السبع الطـوال الجاهليات ، لأبى بكـر الأنبارى ، تحقيق وتعليـق عبد السـلام هارون ص ٢٩٣ ومابعدها ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠ .

(٢) قال الأصمعى : يقـال : ردم ثوبك أى رقعه ، ويقال : ثوب مـردم أى مرقع ، يقول : هل تـرك الشعراء شيئا يرقع ؟

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانية التى عكسها مطلع المعلقة ، سوف تشع فى الأبيات الثمانية التى تتلو بيت المطلع ، وتظل عين الشاعر حائرة بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة هى « الجواء » من بلاد نجد ، ونقاط أخرى متغيرة ، يحاول من خلالها العاشق أن يقترب من «الحزن » أو « الصمان » أو « المتثلم » ، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الاقتراب ، أن الأرض التى حلت بها ، يحميها منه زئير مدافعين يحيطون بها ، ومن ثم فهو يطلق عليها «أرض الزائرين » ويعلم أن مطلبها هناك عسير عليه ، وها هو يأمل فى أن يكون «الزمان» عونا على تقريب ما أبعده المكان ، فتكون خضرة الربيع ، عونا على أن يلتقى أهله وأهلها فى متربع واحد ، ولكن الزمان بدوره ينثر الأهلين فى متربعين فتحل جماعة بالغيلم ، وأخرى بعنيزتين :

يادار عبلةَ بالجواء تكلَّمى	وعمى صَباحا دارَ عبلةَ واسلمى
وَتَحُلُّ عبلةُ بالجواء وأهلنُا	بالحزنِ ، فالصمانِ ، فالمَتثلَّم
حَلتْ بأرض الزائرين فأصبحتْ	عَسراً علىّ طلابُك ابنةَ مَخرم
كيف المزارُ ؟ وقد تَربَّع أهلُها	بعنيزتين وأهلنُا بالغيلم

إنه اغتراب يعانيه الشاعر على مستوى « التعبير» الذى يفتقد فيه مذاق الخصوصية ، وعلى مستوى «المكان» الذى يفرق الأحبة ، «والزمان» الذى يحبط أمل اللقاء .

هذا الاغتراب الواقعى ، يدفع الشاعر ، خلال البحث عن التوازن ، إلى أن يقيم التوحد فى العالم الذى يمتلك أطرافه ، ويستطيع أن يحطم فيه حواجز الزمان والمكان ، ويجد ذاته من خلال خصوصية التعبير ، وهو عالم التخيل ، إنه يستطيع أن يعود إليه متأملا فى أناة ، بحواسه المستنفرة ليلتقط الجزئيات ، يعيد ترتيبها ويجمع شتاتها ليحقق الذى ينشده .

ومن ثم فإن أبيات الشتات المكانية والزمانية تلك ، تعقبها استعادة للحظة الرحيل ، التى كانت نهاية لحظة التوحد ، وهى استعادة سوف نرى فيها مدى تيقظ حواس العاشق فى الليل البهيم .

إنْ كنتِ أَزْمعتِ الفراقَ فإنما	زمت ركابكم بليل مظلم (١)
ماراعنى الا حمولةُ أهلِها	وسط الديار تسف حب الخمخم (٢)
فيها اثنتان واربعون حلوبةً	سُودا كخافيةِ الغرابِ الأسحمِ (٣)

(١) أزمع الفراق : عزم عليه ، الركاب : الإبل : زم الركاب : جعل بها زماما .

(٢) راع : أفزع ، حب الخمخم : آخر مايبس من النبت .

(٣) الحلوبة : الإبل التى أطاقت أن يحمل عليها ، الخوافى : ريش مؤخر الجناح ، الأسحم : الأسود .

وأول مـا يلفت النظـر فى البنـاء الفنى للـوحـة الـرحيل هـذه ، هـو حرف «إن» الـذى يتصدرها ، والذى يشى بأن الحدث التالى لها يتعلق بالمستقبل أكثر من تعلقه بالماضى ، كما يقول النحـاة : « ومهما كانت صيغـة فعل الشرط أو جـوابه ، فإن زمنهما لابـد أن يتخلص للمستقبل المحـض بسبب وجود أداة الشرط الجازمـة ، بالـرغم من أن صـوريتهما أو صورة أحدهما قد تكون أحيـانا غير فعل مضارع ، إذ من المقرر أن أداة الشرط الجازمـة تجعل زمن شرطها وجوابها مستقبلا خالصا [1].

فحدث الرحيل لايريد وجدان الشاعر أن يرصده باعتباره حدثا قد تم فى الماضى ، وإنما تترك الصياغة فرجة فى حائط الماضى الأصم وتجعله من خلال الأداة لايتسرب كلية من دائرة المستقبل ليتسع مجال الحركة أمام التخيل .

فإذا عدنـا إلى المناخ الذى ترسمه لوحـة الرحيل ، لاحظنا غلبة الظلمـة والسواد عليه ، فالركائب علقـت لها الأزمة فى ليل مظلم ، والنياق التى رحلوا عليها سـوداء مظلمة كريش جناح الغراب الأسود ، ولايمكن أن تبعد دلالة رمـز السواد على الحزن عن مخيلتنا ، خاصة إذا أضفنا إليـه دلالة رمز الغـراب على البين والفراق ، ومـع أن الرمز الأخير يكمـن فى واقع الأمر فى « صوت الغراب » إلا أنه تسرب هنا إلى لون ريشه الذى اصطبغت به نياق الرحيل ، ولقد قاد هذا الجو المظلم ، الذى من شأنه أن يعطل حاسة البصر ، قاد الشاعر إلى استنفار حاسـة « السمع» فهو لم يتلق إشـارة الرحيل إلا من خـلال صوت الإبل التى تسـف حب الخمخم ، وكـأن صوت الحركة غير العادى فى ليـل القبيلة ممثلا فى صـوت أضراس النياق وهى تطحن طعـامها فى جلبة غير معتادة ، قد أيقـظ الهواجس فى نفس العاشـق المتوجس الذى يخاف الـرحيل ويتوقعـه . لكن الذى يلفت النظـر حقا هو أن تـوقظ حاسـة السمع حاسـة البصر فى هذا الليل البهيـم ، فتقترب من القافلـة المتأهبة ، وتخترق الظلمـة لتحيط بها ، ومع أن نياقها مجللة بالسواد الحالك ، ومع أن الليل شديد الظلمة ، فإن حاسة البصر المستنفرة لاتكتفـى بالإحاطـة بمجمل المشهد العـام ، وإنما تعطى إحسـاسا بأنها أحـاطت بتفاصيله عددا ، فهنـاك اثنتان وأربعون ناقة سوداء ، أحصيـت فى ليلة مظلمة ، والصورة لاتخلو من إشعاعات مجنحة ، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد ، والأربعون ، تحمل للغة معنى المبالغة ، ولاتبتعد دلالة الاثنين أيضا عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة ، وهو معنى ظل يلازم صيغة التثنية فى العامية المصرية حتى الآن .

---

(١) عباس حسن : النحو الوافى جـ ٤ ص ٤٢٢ ـ دار المعارف ـ الطبعة السابعة سنة ١٩٨٦ .

حاسة السمع تلتقط إذن همهمات الرحيل ، وتستنفر على أساسها حاسة البصر التى تستيقظ استيقاظا خياليا مجنحا ، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء فى الليل ، وإنما تحصيها عددا ، كأنها تتلمسها واحدة واحدة ، لتعرف أيتها ناقة الحبيبة الراحلة [١]، ولعل هذه الخاطرة التى تدفع بالمحبوبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمنيا ، هى التى تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفر ، لتكمل بناء الصورة من قريب ، فبعد حاسة السمع والبصر ، تأتى حاسة الذوق ثم حاسة الشم ، وهما حاستان تدلان على غاية القرب ، وخاصة حاسة الذوق التى تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين ، فى هذا الإطار تأتى الصورتان التاليتان .

إذْ تَسْتبيكَ بذى غَروبٍ واضِحٍ	عَذْبٍ مقبَّلُهُ ، لذيذُ مطعَمِ [٢]
وكأن فارةَ تاجرٍ بقسيمةٍ	سَبقتْ عوارضُها إليكَ من الفمِ [٣]

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسى ، ومع أن الصورة التالية المتمثلة فى رائحة المسك ، يمكن أن تدل من خلال إيحاء الشم على وجود مسافة ما فاصلة ، فإن التعبير بالفعل «سبقت» يوحى بأن الصورة متحركة ، وبأن المسافة الفاصلة ، تتآكل ، ولكن ضمير المخاطب المفرد فى الأبيات ، ربما لا يستسيغه القارىء العصرى بسهولة ، فالحديث هنا عن المحبوبة وجمالها ، والمحب يقول إنها «تأسرك» ببسمتها ، وتسبق «إليك» من فمها رائحة المسك ، وربما كانت الطريقة الأخرى فى التعبير والتى يشير إليها البلاغيون بحذف المفعول ـ إنها تأسر وتسبق رائحتها ـ أكثر مناسبة لجو التوحد والخصوصية الذى تبثه الصورة هنا .

غير أن الصورة البصرية تعود هنا مرة أخرى للظهور ، لكنها تعود من خلال وسيلة جديدة يمتد من خلالها أحد طرفى التشبيه فيتم التركيز عليه والتشعب حتى ليبدو وكأنه هدف بذاته ، واللوحة البصرية التى تجسدها الصورة التالية ، أثارت بالفعل جدلا عند النقاد القدماء والمحدثين ، وأحدثت لبسا ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات ، وتنحية مدلولات أخرى ، قد تكون أقل شيوعا ، ولكنها أكثر تناسقا مع مناخ اللوحة ، والصورة تأخذ جزئية دقيقة فنفصلها ، فبعد الحديث عن الابتسامة الآسرة التى تفوح منها روائح قارورة العطار المفعمة بالمسك ، تأتى صورة بصرية لنفس اللقطة لإعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة ، وهى صورة الروضة البكر التى يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات :

---

(١) يختلف هذه التأويل عما فسر به القدماء الابيات ، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم ، عند الأنبارى ، المرجع السابق ، ص ٣٠٣ وما بعدها .

(٢) تستبيك : تذهب بعقلك ، بذى غروب : أى بثغر ذى غروب ، وغروب الأسنان حدها ، واضح : أبيض والصورة كناية عن الابتسامة .

(٣) الفارة : وعاء المسك ، القسيمة : المرأة الحسنة الوجه ، والعوارض الأسنان الضواحك .

أَوْ روضـة أُنُـفٍ تَضَمَّـن نبتهَـا	غَيثٌ قليلُ الدِّمن ليَس بَمْعَلم [1]
جـادت عليــه كـلُّ بِكـرٍ ثَـرةٍ	فتركـن كـلَّ قـرارة كـالـدرهـم [2]
سَحًّـا وتسكـابـا فكـلُّ عشيـةٍ	يجرى عليهـــا الماءُ لم يَتَصرم [3]
وخـلا الذُّبـاب بها فليس ببـارح	غَـردًا كفِعْـلِ الشـارب المترنّـم [4]
هَزِجًايَحُـكُ ذراعَـه بـذراعــه	قَدْحَ المُكبِّ على الـزنادِ الأجذم [5]

إن اللوحة امتداد يتلاحـم فيه الشم مع البصر ، فالرائحة الطيبة التى كانت تشبه ريحة قارورة المسك ، تنبعـث قوتها من حاسـة الشم أولا ، دون أن تتأثر تـأثرا جوهريـا بالحواس الأخرى وان كـانت قابلة لبعـض التأثرات العـرضية أو الشكلية بها ، ذلك أن جـودة ريح المسك هى التى ينبعث منها التأثير ، ولا يغير من درجة ذلك التأثير أن تكون قارورة المسك من ذهب أو مـن فضة أو من زجاج أو أن تكـون « فارة تاجر » فكـل تلك مؤثرات عـرضية تأتى مـن حواس البصر أو اللمس ، لكن الشاعـر ينتقل بنا فى الصورة التاليـة إلى لون آخر من التأثر الحسى ، يستنفـر من خلاله حاسة أخرى هى حـاسة البصر ، مع المحافظة على الخيط الرئيسى الممتد فى شكل الرائحة الزكية بين الصورتين ، فرائحة المحبوبة تذكر بالروضة الأنف الكـامنة فى مكـان غير معلوم ولا مطـروق فهى أقـل تعرضـا لوطء الأقـدام ، وأكثر احتفاظـا ببكارتها وقد استقبلـت من الأمطـار زخاتها الأولى ، فتركت بها حلقـات من الماء الرقراق مستـديرة لامعة كالـدرهـم ، ولم يزل الماء يعتادهـا هونا لم ينقطع عنهـا ، فاخضرت وأزهرت ، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه ، فأصابت من رحيقها ما أشبعها وأثملها فغنـت ورقصت ، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بـالتصفيق وحك الأذرع ، ولكـن رغبتها فى البهجـة تحول دونها وسائلهـا التى تقصربها ، فـأذرعها قصيرة ، ، ولكـن رغبتها قوية ، وهى من ثـم تحاول كما يحاول الأجذم مقطوع الذراعين أن يستخرج الشرر من الزنـاد فيقرب مـا بين أصول أذرعـه ، ويحك الزناديـن ، فينبعث الشرر ومنـه تتولـد علائم الحياة .

---

(١) الروضـة : مكان يجتمع إليه الماء فيكثـر نبته ، أنف : بكـر لم ترع : غيث قليـل الدمن : مطر خفيـف : ليس بمعلم ، غير معروفة ولا مطروقة .

(٢) بكرثرة : باكورة المطر القوية ، قرارة كالدرهم : بقعة ماء لامعة مستديرة .

(٣) السح والتسكاب : الصب ، لم يتصرم : لم ينقطع .

(٤) بارح : زائل ، التغريد : التطريب ، المترنم : المغنى قليلا لايرفع صوته .

(٥) هزج : سريع الصوت ، الأجذم : المقطوع اليد .

هذه هى الملامح العـامة للصورة ، التى تمتزج فيها حاستـا الشم والبصر ، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضـة العطرة الخضراء ، ولقد أطال الشاعر هنا فى الوقـوف أمام ملامح الصورة التفصيلية بالقياس إلى الصور السابقة ، وربما كان من دوافع ذلك شدة الاتصال بين صورة الأنثـى وصورة الأرض فى الـوعى العـربى ، حتـى إن كثيرا من المفـردات التى تستخـدم فى إحدى الصورتين ، تستخـدم فى الأخرى على نحو يكاد لايستشعر فيه رائحـة المجاز ، مثل الآيات القرآنية : (نسـاؤكم حرث لكم) و (أرضا لم تطئوهـا) ، (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت) وكثيرة هـى التعبيرات التى تلتحم فيها الصورتان ، ومن هنـا فإن الشاعر يحس وكـأنه يتحـدث عن محبـوبتـه ، ولعله مـن خـلال ذلك حـرص على أن يكرر صفـة البكارة، ثلاث مرات وهو يجدد ملامح الصـورة . فالروضة « أُنُف » لم تمس ، وهى ليست «بذات معلم » لم تطأها قدم ، وزخات المطر « بكر » حرة ، ولاشك أن عنترة هنا وهو يطرز على صورة الأرض العطرة ، وجه المحبـوبة الآخر ، يخلع على أحد طرفى التشبيـه ما يحلم به فى الطرف الآخر .

أما الصـورة التفصيلية للذباب وسـط الروضة ، فقـد لفتت نظر الأقدمين ، يقـول ابن قتيبه [١] : ومما سبق إليه ولم ينازع فيه قوله :

وخـلا الذبـاب بها فليس ببـارح	غـردا كفعـل الشـارب المترنـم
هـزجـا يحك ذراعـه بـذراعـه	قـدح المكـب على الزنـاد الأجـذم

وهذا من أحسن الشبه . . أ . هـ .

وكلمة « الـذباب » هى مفتـاح هذه الصورة ، وهـى الكلمة التى يمكـن أن تكون أداة للتنفير منها ، خـاصة إذا اقترنت فى ذهن القـارىء المعاصر ، بالحشرة الصغيرة التـى تحمل الأمراض والعدوى ، وتلح على الوجه البشرى فيذبها ثـم تعود مسرعة من جديد وينبغى أن نذب نحن هذا المعنى قليـلا عن مخيلتنا ، خاصة فى إطار لغة كالعـربية يبقى فيها المصطلح وتتسع ظـلاله ودلالتـه على مدى خمسة عشر قـرنا ، فليـس من الضرورى أن يكـون مفهوم الذبابة عند عنترة مطابقا تماما لتصورنـا الحالى لها خاصة أن الكلمة اللغوية ، تقبل كثيرا من التصورات ، يقـول المعجم الـوسيط عنـد تعريفه للـذباب : « الـذباب يطلـق على كثير من الحشرات المجنحـة [٢]» وصـاحب القـاموس المحيـط يقـرن بين كلمة « الـذباب» وكلمـة

---

(١) طبقات الشعراء ـ طبعة لندن سنة ١٩٠٢ ص ١٣٠ .

(٢) المعجم الوسيط : جـ١ ص ٣٢، معجم اللغة العربية ـ الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٥ .

« النحل » إن لم يكن فى المعنى ففى خصائص الصياغة [1] ومازال النحل الجبلي يطلق عليه فى بعض مناطق جنوب الجزيرة العربية اسم « ذباب العسل »، بل إن كلمة الذباب تتحد فى بعض مرادفاتها، مع كلمة « عنترة » اسم الشاعر، يقول قطرب، فيما يرويه عنه الأنبارى[2] : « عنترة يكون مشتقا من العنتر وهو الذباب »، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى، ينبغى أن تكون هى بؤرة التفسير الشعرى، التى قد يلتقى فيها عنترة مع الذباب، ليس فقط فى الاشتقاق اللفظى البعيد كما رأى قطرب، ولكن فى اتحاد الحالة، والاقتراب من الروضة رمز المحبوبة، والامتصاص من الرحيق والانتشاء والتغنى حوله، دون خوف من « زئير الرجال » الذى يمنعون عبلة، ويحولون أرضها إلى «أرض الزائرين »، ويكمل صورة الالتحام بين الحالتين، طرف الصورة الآخر، صورة المجذوم، المقطوع الذراعين، الذى يكب على الزناد، رغم قصر الوسائل، ويصر على أن يتولد الشرر، ليزرع له الدفء والضوء، أليست هذه هى الصورة العميقة، للفارس العاشق الذى يمنعه القناع الأسود، والشفة المشقوقة، أن يقدح الزناد كما يقدحه كل العاشقين، وتقص أطرافه، ولكنه يصر رغم ذلك، على المحاولة، ويؤديها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترتم بغناء العشق .

إن صورة المحبوبة تكمن طوال فترة الإيغال فى الروضة الخضراء العطرة وإذا كان ذلك الايغال، قد حقق التوازن، وأقام التوحد المفتقد، أمام واقع الفرقة، فإن الشاعر مايلبث أن يردنا مرة أخرى إلى الواقع بخشونته :

تُمْسى وتُصبح فَوْقَ ظَهْرِ حَشيةٍ	وأَبيتُ فَوقَ سَراة أدهمَ مُلْجَم [3]
وحَشيَّتى سَرْجٌ على عَبْلِ الشوى	نَهْد مراكلُه، نبيلِ المَحْزم [4]
هَلْ تُبْلغنىّ دراها شَدَنيَّة	لُعِنَتْ بمَحْروم الشرابِ مُصرَّم [5]
خَطارةٌ غِبَّ السُّرى زيّافةٌ	تَطسُ الآكامَ بَوَخْذِ خُفَ مَيْثم [6]
وَكأنما أَقِصَ الآكامَ عشيَّةً	بِقريبِ بينِ المَنْسمين مُصَلَّمً [7]
تَأوى له قُلُصُ النَّعام، كما أوت	حِزَقٌ يَمانيةٌ لأعجمَ طمطمِ [8]

(١) انظر الفيروزبادى القاموس المحيط جـ ١ ص ٥٠، طبعة الحلبى سنة ١٩٥٢ .
(٢) شرح القصائد السبع الطوال، ص ٢٩٤ .
(٣) الأدهم : الأسود، سراة الفرس : أعلاه .
(٤) الحشية : الفراش، عبل الشوى : غليظ القوائم والعظام، النهد : الضخم، المراكل : ما يركل به من رجل أو قدم، المحزم : موضع الحزام .
(٥) شدنية : ناقة يمنية، محروم الشراب، لالبن فيها، مصرم : عقيم .
(٦) خطارة : تخطر بذيلها وتحركه، غب السرى : بعد قطع رحلة الليل، كناية عن عدم تعبها رغم كثرة السير، زيافة : مسرعة، تطس الآكام : تضرب الروابى، ميثم : شديد الوطء .
(٧) أقص : أكسر، قريب بين المنسمين، صفة لذكر النعام الذى تتقارب أظافر خفه، مصلم : مقطوع الأذن .
(٨) حزق : جماعات النياق، أعجم طمطم : راعى الإبل العبد الأعجمى .

يَتبْعَـن قُلَّـةَ رأسـهِ وكَـأنَّـه حَـدَجٌ عَلى نَعْـش لهن مُخَيَّـمٌ [(١)]
صَعْلٌ يعـود بذيِ العَشيرة بيضَـهُ كالعبد ذى الفروِ الطـوّيل الأصلمِ [(٢)]

إنه الـواقع الذى يتجسـد من خلال المقابلـة بين فراش المحبوبـة الرقيق وفـراش المحب الخشن ، من خلال ثـلاث علائم زمانية ، الإمساء ، والإصباح ، والمبيـت ، وهى علائم تشكل نصـف طرف الدائرة الـزمانية ، وتترك بقيـة الدائرة يغمـرها ضوء النهـار ، وتتحرك عليها مفردات الصـورة كما سنرى ، ولكننا إذا بقينا قليلا فى نصـف الدائرة الأول ، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظـة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوبته ، الإمساء والإصباح ، واختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين ، وهى المبيت ، وفى الوقت ذاته اختار للحظتيها طابـع الثبات ، فهى فـوق حشية ناعمـة تسلمها لحظـة الإمساء للحظة الإصبـاح ، مرورا بالضرورة بلحظة المبيـت التى سكت عنها وهو يرصـد ليل المحبوبة ، وهى فى الـوقت ذاته أكثر اللحظـات حاجة إلى السكينـة ، ولعله من أجـل هذا يختـارها لنفسه ، لحظـة وحيدة ويصورها قلقة ، فهو يقضيها فوق ظهر حصان ، أسود ملجم ، ولنلاحظ أن صفة السواد التى لـونت ليـل رحيلها ، تعـود لتلون ليـل رحيله هـو أيضا . إن لقطـة الرحيـل ، سوف تستدعى بالضرورة وصـف الراحلة ، واللافت للنظر هنـا ، أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين الحصان والناقـة ، ولايبدو فى سياق بناء الصـورة الجزم برصد التعاقـب أو التوازى بينهما ، فقط يبدو الحصان ، وقد أصبـح ظهره حشية مع قوته ومهابته ، وتبـدو الناقة أملا يحلم أن يحملـه إلى الديار ، ومن خـلال هذا الحلم يبـدو أفق المدى ، الذى لابد أنـه واقع زمانيـا فى طرف الدائرة المسكوت عنـه ، بين الإصباح والإمساء ، لأن الأضواء التـى تلقيها عين الشاعر على الصحارى مـن حوله ، تستنفر حاسة البصر عندنـا ، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنـات تدب فوق رمال الصحـارى راحلة مثله ، يحدوهـا الحب والقوة ، كما يحدوه ، وتعانى من الظلم كما تعانى طبقة العبيد التى ينتمى إليها .

إن الحصان قوى القـوائم والعظام ، ضخم المراكل ، تتطلع العين إلى موضـع حزامه فى نبل ومهابة ، ومـع ذلك فإن صورته التى تلتقـط له هنا تبدو وكأنها صورة ثـابتة ، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليهـا « الحشية » التى يبيت عليها الشاعر ، فهو فـارس عرشه على الخيل ، بكل مافى ذلك من توفـز وانطلاق بالقوة ، أما الشق الثانى من الصورة وهـو المتصل بالناقة فيبدو مخالفا ومكملا للشـق الأول ، فهو شق متحرك فى مقابل الثـابت هناك ، وهو نهارى

---

(١) الحدج : هودج النساء ، مخيم : ضربت عليه خيمة .

(٢) صعل : صغير الرأس ، ذى العشيرة : اسم موضع .

فى مقابل الليلى ، ولقد جاءت الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة : « هل تبلغنى دارها شدنية » ؟ وهى أمنية تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة ، فهى مؤهلة من خلال أنها لاتستغل فيما تستغل فيه النياق الأخرى ، فهى لاتحمل ولاتلد ولاترضع « لعنت بمحروم الشراب مصرم » وهى من ثم معدة لقطع «المسافات الطويلة » فحسب ثم هى نشطة ، تسرى الليل كله مسافرة فلاينال منها التعب، وتشاهد « غب هذا السرى » تهز ذيلها يمنة ويسرة من وفرة نشاطها وسرعتها ثم تضرب الروابى بخف شديدة الوطء فما بالك بها فى أول الليل ؟ .

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى ، ستلد بدورها صورة النعام ، ومادامت السرعة قد بلغت مداها ، فقد تداخلت من خلالها فى حدقة الحواس المستنفرة ، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى الشاسعة ، والشاعر لايلجأ إلى أدوات الربط ولا إلى أدوات الانتقال ، وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد ، التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشعر .

إن « الظليم » ذكر النعام ، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسللا خفيفا كما يحدث فى طريقة « التداخل والإحلال » فى التصوير السينمائى ، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر ، تطأ الروابى ، وتطس الآكام بخف قوى عريض ، فإن الشاعر أيضا « يطس الآكام » أو يقصها ، على ظهر نعام صغير الخف ، سريع العدو ، ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية ، ففى أعلى الصورتين ، يوجد الشاعر الراكب القاصد دار المحبوبة ، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى ، فالناقة هى التى تضرب الروابى ، ومصرح به فى الصورة الثانية ، فهو الذى يضرب الروابى ، وفى أسفل الصورتين يوجد الخف الذى يلامس الأرض ، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة ، وفى الصورة الثانية خف ضيق « قريب بين المنسمين » لذكر نعام سريع ، لايكاد يلامس بقعة حتى يلامس تاليتها ، ومن خلال اشتراك أعلى نقطة فى الصورتين ، وأدنى نقطة فيهما ، يتسرب الإحلال شيئا فشيئا فنجد أمامنا ذكر النعام بدلا من الناقة ، كما وجدنا الناقة من قبل تحل محل الحصان ، لكن موجة الإحلال والتداخل لن تقف عند حد ، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه سيدخل فى إطار دائرة التداخل والإحلال ، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية ، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام ، التى يتقدمها « الظليم » وتسترشد هى فى عدوها بحركة أعلى نقطة فيه والتى تبدو وكأنها قمة هودج مخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل ، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد) .

يتبعن قلة رأسه وكأنه   حدج على نعش لهن مخيم

أما التداخل بين الشاعر والنعام ، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام ، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد التى ينتمى إليها الشاعر ، فذكر النعام مصلم أى مقطوع الأذنين ، وتلك سمة تذكر بالاختلاف الشكلى الذى يعانى منه العبد فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلم الأذن ، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع ، ويتبادلون خلال ذلك همهمات صوتية غائمة ، لايرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة ، إلا همهمة العبد الحبشى الأعجمى راعى القطيع فى الصحارى ، عندما تتشابه كلماته الغامضة مع رغاء الإبل التى تأوى إليه .

تأوى لـه قلص النعـام كما أوت ... حـزق يمانيـة لأعجـم طمطم

إن التداخل الذى قرب العبد الإنسان من ذكر النعام ، سوف يكمل الدائرة لكى يخلع على النعام أيضا مشاعر الإنسان ، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية ، فالظليم ذكر النعام، له أيضا أطفال يرعاهم ، بيض يعوده فى منطقة « ذى العشيرة » ولكنه أيضا وهو يتردد هناك برأسه الطويل ، لايرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن .

صعل يعود بـذى العشيرة بيضه ... كالعبد ذى الفرو الطويل الأسود

وهنا تكتمل دائرة التداخل والإحلال فلا نرى أمامنا إلا صورة كبرى واحدة ، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به .

إن النعام الذى حل محل الناقة فى الصورة سوف يفسح لها المجال لإعادة الظهور مرة أخرى ، لأن الرحلة على وشك الأنتهاء والدائرة على وشك الاكتمال ، والشاعر فى لوحة الرحلة الأخيرة ، يهتم برصد ملمحين ، ملمح السرعة وهى فى قمتها وملمح السكون وهو فى بدايته ، وهو يستثير فى رسم الملمحين مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لمسية ، حتى تصل لنا الصورة مغلفة بالمناخ الصحراوى الذى ولدت فيه .

وكـأنما تَنْأى بجـانـب دَفّها الـو ... حشىّ مِـنْ هَزِج العشّـى مُـؤَوم (١)
هِـرّ جَنيـبٍ كُلّما عَطفـت لـهُ ... غَضْبى اتقـاها باليـدين وبـالفم (٢)
بـرَكَـتْ على جنبِ الـرّداع كـأنما ... بَركتْ على قَصَـبِ أجشٍ مُهَضَّم (٣)
وكـأن رُبًّـا أو كحيـلا معقــداً ... حـش الوقـود به جـوانب قُمْقـم (٤)

---

(١) تنأى : تبعد ، الدَّف الوحشى : الجانب الأيمن ، المؤوم : ذو الرأس القبيح .

(٢) جنيب : بجانبها ، عطفت : التفتت .

(٣) الرداع : اسم موضع ، قصب أجش : قصب يتكسر .

(٤) الرُّب : الطلاء ، الكحيل : القطران ، معقد : مغلى ، حش : أوقد .

ينباع منَ ذفرى غضوبٍ جَسْرَةٍ   زيافة مثل الفنيَق المكـدَّم[1]

إن ملمح السرعة القصوى يتجسد من خلال بعض الصور الشائعة فى الشعر الجاهلى ، وهى صور ناتجة من شدة التأمل فى الراحلة لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها ، ومن هذه الصور ، التفرقة بين جانبى الناقة أو بين دفيها ، فهناك الجانب الأيسر ، وهو الذى يتم منه ركوب الناقة عادة ، وكذلك يتم حلبها ومن ثم يسمى بالجانب الإنسى ، وهنالك الجانب الأيمن وهو الذى يكون أكثر تعرضا لسوط الراكب ، لأنه يكون عادة فى يده اليمنى ، ومن ثم فقد تـوارثت أجيال النياق سـوء الطن ، مما يمكن أن يـأتيها من الجانب الأيمـن ولعلها لذلك أصبحت ميالة لأن يكون جانبها الأيمن شرسا ، وهو هنا سمى بالجانب الوحشى أو الدَّف الوحشى ، وناقة عنترة تسرع فى سيرها ، كأن هـرًّا تعلق فى جنبها الوحشى يتشبث به بأظافره الصغيرة ، فتغـار الناقة ويزداد سيرها سرعة ، وهـذه الصورة كثيرة الورود فى الشعر الجاهلى ، يقول الأعشى :

بجلالـة سرج كـأن بغـرزها   هـرًّا إذا انتعل المطـى ظلالها

ويقول أوس بن حجر :

والتف ديك برجليها وخنزير

على أن عنترة يريـد أن يجعل لهذه السرعة مـذاقا متميـزا ، فهى ليست سرعـة تتجسد فى خط مستقيم ، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق ولعل ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح فى الصحـارى ، فالعنق دائم الالتفاف إلى الجانب الأيمن ، يتقـى السوط المتوقع حينا ، ويبحـث فى غضب عن القط الكـامن فى جنبه حينا آخـر ، لكن القط ـ المتـوهم ـ بدوره لايكف ولايستسلم ، فكلما جرت الناقة غاضبة ، اتقاها معابثا باليدين والفم ، ولقد أضافت « كلما » هنا معنـى الديمومة فى الصورة ، والحركة المتولدة عـن الحركة ، وهو معنى لايوحى به بناء الصورة فى بيت الأعشى أو فى بيت أوس .

وبلوغ السرعة هذا المدى يقـدم لونا من الإيجاز فى الزمن وطـى المسافات ويجعل « السرد الشعرى » فى غير حاجـة إلى وصف التفاصيل ، ومن ثـم فإن الذى يأتى بعـد هذه الصورة مباشرة ، هـو مشهد الإناخة المؤذن بنهـاية الرحلة ، ومـن اللافت للنظر أن عنترة يقـدم لنا صورة سمعية لنهايـة الرحلة ، كما بدأ اللقطة الأولى بصورة سمعية من خـلال سماعه للإبل فى جوف الليل « تسف حب الخمخم » .

---

(١) ينباع : ينبـع ، الذفرى : ما خلـف الأذن، الجسرة : الطويلة ، زيـافة : سريعـة متبخرة ، الفنيـق المكدم : الفحل الغليظ .

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية ، من خلال سماع صوت الإناخة وقد تكسرت تحت أقدام الناقة أعواد القصب الأجش :

بركت على جنب الرداع كأنما بركت على قصب أجش مهضم

وكأن الصورة السمعية الأخيرة رجع لصدى الصورة السمعية الأولى فى مكان ناء بعيد ، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج ، فما تزال آثار الغليان والبخار قوية على جسد القمقم ، إنه العرق ينضح من جسدها كالقطران الأسود اللزج ، أو كالنفط المعقد وينبعث من خلف الأذن ، وقد غلى جسدها كقمقم النحاس الذى أوقدت عليه النيران ، لكنها ما تزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ .

* * *

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق يشيع فى شعر عنترة على اختلاف أنفاسه ، فهو يشيع عنده عاشقا « متجلدا » أو متأبيا كما رأينا فى لوحات المعلقة التى عرضنا لها ، ويشيع عنده كذلك عاشقا « هائما » يكاد يتداعى رقة رغم فروسيته الغليظة الصلبة ، ويحتفظ ديوان عنترة بغنائية رقيقة تمثل نمطا غزليا يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية التى كانت شائعة فى العصر الجاهلى ، وتكاد تمثل واحدة من الجذور البعيدة للقصيدة الغزلية العذرية التى شاعت فى العصر الأموى على نحو خاص ، وكانت واحدة من النماذج التى مثلت الشعر العربى لدى الآداب الأخرى ، وأثرت فيها من خلالها ، وغزلية عنترة تبعث من الطلل الملمح المكانى الذى يهيج الذكريات ويحفظها فى وجدان العاشق ، ويطبعها فى ذاكرة الفن ، وهذا الطلل طلل عبلة الحديث العهد بأهله ، تتحدد ملامحه المحيطة :

بين العقيق وبين بُرقة ثهمد طلل لعبلة مستهل المعهد

والذكريات ماتلبث أن تنبعث فى شكل « أنس » الجماعة بل ضوضائها ، لكنه أنس ينعكس فى الصورة فى شكلها الفنى ؛ الجمال المفرغ من الأنس فلا يلبث أن يرتد وحشة وشجنا ، ينمو فيختفى « الإنس » من مسرح الفتيات ، ليكون المكان « مسرح الآرام » ثم تختفى الآرام الصامته التى تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى ، أو تعرف لغة الشجو سماعا أو إنشادا ليظهر بديلا عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر سواء كان صوتا يعبر منذرا بالبين ، مثل صوت الغراب الأسود أو مثيرا للشجو والحنين مثل طائر الدوح ، وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفتقد ، والجمال الصامت ، لتنتقل إلى حواريات « العاشق» و « الطائر » لصوته الذى يمثل قمة الشجو والحنين ، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد ، وحنينه أقسى :

يـــا مسَرحَ الآرام فى وادى الحمـــى	هَلْ فيكَ ذُو شجن يروح ويغتدى [1]
فى أيمـــن العلمين درسُ معـــالم	أو هـى بها جَلَدى وبـان تجلُّـدى [2]
مِـنْ كـل فـَاتنـةٍ تلفـتَ جيـدُهَـا	مـرحـا كسـالفـة الغـزال الأغيـد [3]
يـاعبـلُ كـم يشجـى فـؤادى بـالنـوى	ويروعنـى صوتُ الغـراب الأسود [4]
كيـف السلـو ؟ ومـاسمعـت حمائما	ينـدُبْـن إلا كنـتُ أول مَنشـد[4]
ولقـد حَبستُ الـدمْـعَ لا بُخْلاًبـه	يـومَ الـودَاع ، على رسـومِ المعهـد
وسـألـتُ طيرَ الدوح : كـمْ مثلى شَجا	بـــأنينـــهِ وحنينـــهِ المترددِ
نـــاديتُـه ومـــدامعـــى مُنهلَّـــةٌ	أيـنَ الخلىّ مـن الشجىّ المكمـد ؟
لـــو كنـتَ مثلى مـــالبثـتَ مُـلاوة	وهتفـتَ فى غُصـن النقـا المتـأود [6]

إن اللوحـة تبدأ بمشهد الظباء لكـى تبعث من خـلاله انطباعين متضاديـن فى موقفين مختلفين ، انطباع « الشجن » وانطباع « المرح » أما الشجن فيحـل عندما يرى وادى الحمى وقد أصبح مسرحـا للآرام ومع أن كلمة « المسرح » توحـى باكتظاظ المكان بـالعيون السوداء والرقاب الفـارهة ، والقدود الرشيقة ، فـإن الإحساس المتولد هو الشجـن الرائح الغادى : «هل فيك ذو شجـن يروح ويغتدى ؟ ولقد بـدت أحاسيس الشجن ، رغـم وجود عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مـرايا ، عناصر مفردة لا مزدوجة ، وهـى تكتسب قيمتها وقـوتها عندمـا تتجاوب مـع عناصر المحبـوبـة الفاتنـة فتثير فى هذه الحالـة المرح بدلا مـن الشجو:

مـن كـل فـاتنـة تلفـت جيـدها   مـرحـا كسـالفـة الغـزال الأغيـد

إن الشجن الـذى ولدتـه لمحة الصـورة البصرية فى صـدر اللوحـة ، سوف يبحـث عن صداه فى شكـل صورة سمعيـة تاليـة ، وهذا الصـدى سوف ينمـو نموا دقيقـا فى خطوات متتالية ، ولنلاحظ قبل أن نتتبع هـذه الخطوات ، أن الصورة السمعية احتلت أفقا أعلى من أفق الصورة البصرية ، فإذا كان مسرح الآرام فى مستوى النظـر ، وكائناته التى تثير الشجن أو المرح تـدب على الأرض ، فإن أفـق الصـورة البصريـة ، على اختلاف درجـات إيحائهـا المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمائم ، يتجسد فى مكان « أعلى من مستوى النظر »

---

(١) الآرام : جمع رئم ، الظباء الخالصة البياض ، الشجن : الهم والحزن .

(٢) المعالم : مايستدل به ، الدرس : العفاء ، أو هى : ضعف ، بان : ابتعد وغاب .

(٣) السالفة : صفحة العنق ، ومهوى القرط ، الأغيد : الذى يتثنى عنقه دلالا.

(٤) يشجى : يحزن ، النوى : البعد ، يروع : يخيف

(٥) السلو النسيان .

(٦) الملاوة : البرهة ، النقا : قطعة الرمل تنقاد فى احدوداب ، المتأود : المتثنى .

إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء ، وقد يكون فى هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة ، لون من الإيحاء بتسامى الأحاسيس ، والارتفاع بها بعيدا عن تراب الأرض حتى لو كان تراب وادى الحمى .

ولنتأمل الآن فى خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية ، إن الخطوة الأولى ، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة ، فقد نعق الغراب الأسود ، فارتاع قلب المحب الشجى دون أن ينبس :

يا عبل كم يشجى فؤادى بالنوى   ويروعنى صوت الغراب الأسود

أما الخطوة الثانية فقد صدر فيها الصوت من طرفى الصورة معا ، ندبت الحمائم فأنشد المحب :

كيف السلو وما سمعت حمائها   يندبن إلا كنت أول منشد

ولنلاحظ فى بناء الصورة هنا معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى ، فقد أوحت عبارة « ما سمعت . . . إلا كنت » بدورة التكرار اللانهائية ، كما أوحت أفعل التفضيل فى نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمائم ، مع فردية المشاعر وخصوصيتها ، وبالحرص على التنافس والسبق فى درجات العشق وقد كان العاشق الصوفى ينشد :

كل من فى حماك يهواك لكن   أنا وحدى بكل من فى حماكا

ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نموّ الصورة السمعية ، فلم تكتف بأن يكون لطرفى الصورة دور فى بناء الصوت ، ولكنها نمت ذلك الدور فأصبحت حوارا بين الطرفين ، ولم تعد مهمة العاشق الأرضى ، أن يكتفى بتلقى الصوت من أعلى وإنما أصبح قادرا ، وقد تسامى العشق ، أن يصدر الصوت إلى أعلى وأن يسائل من هم فى قمم الأشجار وجوف السماء :

وسألت طير الدوح كم مثلى شجا   بأنينه وحنينه المتردد ؟

بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدى للصوت العالى ، وإنه فى النهاية صوت « خلىّ » لايقاس بعمق وصدق صوت « شجى » مثله ، بل إن الطائر فى النهاية لو كان يحمل ما يحمل العاشق الأرضى من وجد وصبابة ، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة :

لو كنت مثلى ما لبثت ملاوة   وهتفت فى غصن النقا المتأود

وهكذا يظهر العاشق « الهائم » فى نفس الثوب الفنى الذى ظهر به العاشق المتجلد لأنه فى الحالتين شاعر قبل أن يكون عاشقا .

* * *

الشاعرية التى تستنفر الحواس ، هى إذن المثير والوعاء المشكل للمشاعر، ومن ثم فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة على اختلاف المشاعر المثارة ، وكما تجلت من قبل فى صورة العاشق « المتجلد » . والعاشق « الهائم » يمكن كذلك أن تتجلى فى صورة « الفارس » المحارب ، وهى صورة كثيرة الورود فى شعر عنترة ، تمتزج بالعشق حينا فى مثل قوله :

ولقد ذكرتكُ والرّماحُ نواهلٌ مِنى وبيِضُ الهند تَقْطر من دَمى

فوَددتُ تقبيلَ السيوف ، لأنها لمعتْ كبارقِ ثغركِ المتبسم

وتخلص للحظة القاسية حينا آخر فى مثل قوله :

إن المنيةَّ لو تُمَثَّل ، مُثلت مثلى إذا نزلوا بضَنْك المنزلِ

والخيل سُاهمةُ الوجوه كأنما تسُقَى فوارسُها نقيعَ الحنظل

والموت والخيل شاغلان رئيسيان من شواغل الشاعر المحارب القديم ، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر ، أو دفع شبحه ، أو الفرار منه ، ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة باعتباره لحظة مجردة ، وقدرا قد يكون عشوائيا كما كان يقول زهير :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب تمته ، ومن تخطىء يُعمر ، فيهرم

وقد يكون كامنا فى نقطة مجهولة ، لكنه يمسك بيده طرف الخيط ويتحكم فى لحظة القرار كما كان يقول طرفة بن العبد :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يوما ، يقده لحتفه ومن يك فى حبل المنية ينقد

لكن عنترة ، لم يواجه الموت ، على أنه مجرد لحظة قدرية ، لكنه واجهه على أنه كائن قوى ومهيب ، لكنه هو أيضاً كذلك ، ومن ثم فإن الموت لو يمثل لتجسد فى صورة عنترة ، يتأهب للقائه ويراه ، ولاحاجز بينهما ، ولكن ذلك لايدفعه إلى الخوف بقدر ما يدفعه إلى المقاومة :

ولقد لقيت الموت يوم لقيته متسر بلاو السيف لم يتسربل [1]

(١) متسربل : لابس عدة الحرب ، السيف غير مسربل : مسلول

فـرأيتُنـا مـا بيَنَنـا مـن حـاجـزٍ — إلا المجـن ّونصل أبيـضَ مِفْصـل [١]

ذَكَـر أَشُـقّ بـه الجماجَـم فى الـوَغـى — وأقُـول لا تُقْطـعْ يمينُ الصَيْقـل [٢]

وإذا كان يتسربل فى مواجهة الموت ويلقاه بسيف عار ، كلما أعانه على شق الجماجم ، دعا لصانعة بسلامة اليمين ، فإنه يتحرك ويناور ، ويقدم ويحجم على الحصان « ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية فى ملاقاة الموت ، ولهذا فإن عينى الشاعر ، تسلطان الضوء على عدة الفارس ، حتى نسمع وجيب قلبه ، ونشم رائحة عرقه ونحس بوهج حرارته :

وَلَـرُبَّ مِشْعلـةٍ وزَعـتُ رعـالهَا — بمُقلَّـص نَهَدِ المراكِل هيكـل [٣]

سَلِـس المعُـذّر لاحـق أقـرابَـه ُ — مُتقلـبِ عبثـا بفَـأسِ المِسْحـل [٤]

نَهد القَطـاة ، كَـأنّها مـنْ صخـرة — مَلسـاءَ يغشاهـا المسَيلُ بمحفـل [٥]

وكَـأنّ هـاديـه إذَا استقبلتَـه — جـذعٌ أُذِلَّ ، وكـان غيرَ مـذلـلِ [٦]

وكَـأن مُخرَجَ رَوْحـه فى وجْهـه — سِربـانِ كـانـا مَـوْلجين لجيَـأَل [٧]

ولـه حـوافـرُ مُـوثـقٌ تـركيبُهـا — صُـم النسور ، كـأنها منَ جنـدل [٨]

ولـه عَسيـبٌ ذو سَبيـبٍ بَـالـغٍ — مثلُ الـرداء على الغنـىّ المِفضَـل [٩]

وَكـأن مُشَيَتـه إذا نَهْنَهتَـهُ — بالنَّكل مشيةُ شاربٍ مستعجل [١٠]

فَعليـه أقتَحـمُ الهيَـاج تَقحُما — فيها وأنقَضُّ انقضاضُ الأجدلِ [١١]

إننا أمام لوحة متكاملة ، إطارها الفارس ، ولوحتها وبؤرتها الفرس ، فالفارس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة إلا مرتين ، مرة فى البيت الأول (وزعت رجالها) ومرة فى البيت الأخير (أقتحم الهياج) وبين هاتين اللقطتين وعلى امتداد اللوحة كان الفرس ، هو

---

(١) المجن الترس ، فصل أبيض مفصل : حد سيف قاطع .

(٢) سيف ذكر : حديدى قوى ، الوغى : الحرب ، الصيقل : شحاذ السيوف .

(٣) مشعلة : كتيبة منهزمة ، وزعت : فرقت ، رعالها : جوعها ، مقلص : فرس طويل القوائم نهد مرتفع ، هيكل : ضخم .

(٤) المعذر : مكان اللجام ، لاحق أقرابه : ضامر الخاصرة فأس المسحل : حديدة اللجام .

(٥) القطاه : عجز الفرس ، محفل : موضع كثير المياه .

(٦) الهادى : العنق ، جذع أذل جذع شجرة قطعت أغصانه .

(٧) مخرج روحه : موضع تنفسه أو منخاره ، السرب : السرداب مولج : مدخل

(٨) النسور : اللحم فى باطن الحافر صم : صلب ، الجندل : الصخر .

(٩) عسيب : ذيل ، سبيب : خصلة الشعر السابغ الضافى .

(١٠) نهنهته : زجرته ، النكل : اللجام .

(١١) الهياج : المعارك ، الأجدل الصقر .

موضع التصوير ، ولكى يتـم إحكام التصوير ، فقد تسربت إلى اللـوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامـدة ، وهى مفردات رغم اتسـاع المسافات بينها ، تلتقـى جميعا حول الصلابة والحركة بدرجاتها المختلفة ، فأيديه وأرجلـه التى يركل بها صلبة مرتفعة ، وعجيزته تجمع بين نعومة الصخرة الملساء وصلابتها وجريان الماء حولها ، أما الرقبة فهى جذع شجرة عظيمة قلمت أغصانه ، وهل هناك أعمق مـن نفق الضبع فى الصحراء حتى يشبه به أنف الفرس ، أو « مخرج روحه فى وجهه » أمـا الحوافر فقد قدت من الصخور ، وهـذه الصلابة لاتحجب ملامـح الجمال عن الحصان المهيب ، فـالذيل الطويـل السابغ خصل مـن الشعر تذكر بثوب الغنـى الذى يجره وراءه ويتبختر به ، والمشية الراقصة ، عندمـا تنهنهه باللجام تذكر بالثمل المستعجل ، تدفعـه العجلة لأن يسرع ويمنعه خدر الأعضاء وثقلها ، فيجىء شبيه الرقصة مزيجا من السرعة والإبطاء معا .

على هذا النحو تحفر الصورة التـى يبنيها عنتر فى وجدان المتلقى ، لأن الحواس المستنفرة تحسن التقـاطها ، وتعـرف كيف تجمـع بينها وتترجـم عن المشـاعر مـن خلالها ، وهـى إذ تلتقطها مـن الأعماق تدفع بها إلى الأعماق ، وإذ تنتزعهـا من جواهر الأشيـاء ، تستطيع أن تتغلـب على عوارض كثيرة قـد تتغير بتغير الزمـان أو المكان أو حتـى بتغير اللغات فيبقـى الجوهر الأصيل للبناء الشعرى كما تمثله عنترة وصاغه خالدا وباقيا وممتعا .

المراجع والمصادر

١ ـ ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق د. على عبد الواحد وافى ، طبعة الشعب ، القاهرة ، د. ت .

٢ ـ ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٤ .

٣ ـ ابن قتيبة : طبقات الشعراء ـ ليدن ١٩٠٢ .

٤ ـ أبو بكر الأنبارى : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ، دار المعارف ١٩٨٠ .

٥ ـ أحمد درويش : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤م ، بناء لغة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥م . فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .

٦ ـ أحمد سويلم : الأعمال الشعرية ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٢ .

٧ ـ أحمد عبد المعطى حجازى : أسئلة الشعر ، مقالات بجريدة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .

٨ ـ أحمد هيكل : دراسات أدبية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ م .

٩ ـ أحمد هيكل : تطور الأدب فى مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .

١٠ ـ حمدى السكوت : أعلام الأدب المعاصر ـ عباس محمود العقاد ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

١١ ـ زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨ م .

١٢ ـ سعد دعبيس : الغزل فى الشعر العربى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

١٣ ـ شوقى ضيف : الأدب العربى فى مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .

١٤ ـ صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ، بيروت ، ١٩٥٧ م .

١٥ ـ عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، كتاب الهلال ،

القاهـرة، ١٩٧٢م . خمسة دواوين العقاد ، القـاهرة ، ١٩٧٣م . ديـوان العقـاد ، بيروت ، ١٩٦٧م . الديوان فى الأدب والنقد ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٨٣م . ساعات بين الكتب ـ الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٦٨م .

١٦ ـ عبد الرحمن صدقى : الشرق والإسلام فى أدب جوتة ، الهلال ، القاهرة ١٩٦٧ .

١٧ ـ عبد اللطيف عبد الحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨ م . شعراء مابعد الديوان ، القاهرة ١٩٨٩م .

١٨ ـ عمر الدسوقى : الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

١٩ ـ محمد إبراهيم أبو سنة : ديوان رماد الأسئلة الخضراء ، القاهرة ١٩٩٠ ، ديوان رقصات مغلقة ، القاهرة ١٩٩٣ .

٢٠ ـ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

٢١ ـ محمد النويهى : الشعر الجاهلى ، منهـج فى دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

٢٢ ـ محمود حسن اسماعيل : ديوان : هكذا أغنى ـ دار المعارف ١٩٧٧ .

قاب قوسين ١٩٦٤ .

ديوان لابد ، دار المعارف ١٩٧٧ .

ديوان صلاة ورفض .

ديوان السلام الذى أعرف ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠ .

٢٣ ـ محمود درويش : ديـوان محمود درويش ــ دار العـودة ، بيروت ، ١٩٨٧ . مختارات شعرية لمحمود درويش ـ سلسلة عيون المعاصرة ـ بيروت ١٩٨٥ .

٢٤ ـ محمود الربيعى : فى نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .

المراجع الأجنبية :

(1) R. Barthes :

Essais critiques. Paris 1981.

Le degre zero de l' ecriture, Paris 1972.

(2) A. Breton : Premier Manifestation du Surrealisme , Paris , 1963.

(3) J. Berins : L' Imagination , Parise 1975.

(4) J. Cohen : Le Haut Langage Theorie de la poeticite Paris 1979 .

(5) R. Jakobson : Essais du languistique general , Paris 1980.

Huit questions poetiques , Paris 1983.

(6) G. Jear. La poesie, Paris 1986.

(7) S. Jeun : Litterature general Paris 1968.

(8) J. Joubert : La poesie , Paris.

(9) J. Lamber : La Poesie , Paris , 1970.

(10) G. Mounin : Avez- vous Lu char. Paris 1940.

(11) R. Reneville : L'Experience Poetique Paris 1949 .

(12) T. Todrov : Qu'est - ce que le structuralisme , Paris 1968.

الفهـــرس

رقم الإيداع : ٩٦/٩٦١٢
I.S.B.N : 977 - 09 - 0354 - X

مطابع الشروق
القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت : ٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣

في نقد الشعر

الكلمة في المجهر

عنوان يحاول أن يعبر عن الروح العامة لهذا الكتاب ، وهى روح الاستفادة من موضوعية الدراسات العلمية خلال الاقتراب من النصوص الأدبية ، دون التخلى عن قدر ضرورى من الذاتية لا تستطيع الدراسات الإنسانية ـ والأدبية خاصة ـ الاستغناء عنه .

ويتزاوج خلال الكتاب التنظير والتطبيق بطريقة لا يبدوان فيها شريحتين منفصلتين وإنما رفدان متكاملان ، ومن خلال هذا التصور تتم محاورة القيم الجمالية فى جملة من النصوص تنتمى إلى الشعر العربى المعاصر والقديم : العقاد ومحمود حسن اسماعيل ، ومحمود درويش ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وأحمد سويلم وعنترة بن شداد ، وتستثار خلال المحاولة القيم الجمالية التى تساعد على تذوق النص والتى ينتمى بعضها إلى مجالات الفنون الجميلة دون التوقف عند حدود الفنون القولية ، ويظل القارئ والمتلقى عنصرًا رئيسيًا فى الحوار لا يتم الإيغال به قبل التأكد من إمساكه بطرف الخيط الحريرى .